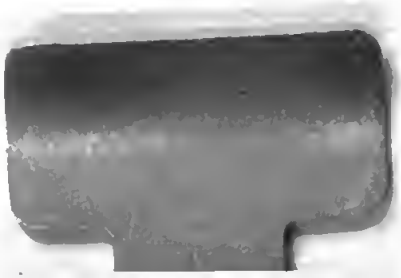
BIBLIOTECA LUCCHESI-PALLI
II.ª SALA
SCAFFALE G
PLUTEO II
N.° CATENA 11

P. S. G. II 11



31589

PRÉCIS

DE

L'ART THÉATRAL DRAMATIQUE

DES ANCIENS ET DES MODERNES;

CONTENANT:

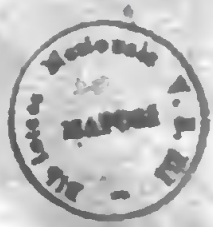
L'HISTOIRE, L'ORIGINE, LA THÉORIE ET LA PRATIQUE DES THÉATRES ET DES DIFFÉRENS DRAMES, CHEZ LES NATIONS ANCIENNES ET MODERNES; L'ANALYSE RAISONNÉE DES RÈGLES ET DES PRÉCEPTES DE L'ART DRAMATIQUE, ÉTABLIS ET OBSERVÉS PAR LES PLUS CÉLÈBRES AUTEURS;

AVEC

UN CHOIX D'AUTORITÉS, D'EXEMPLES ET D'OBSERVATIONS NOUVELLES, LITTÉRAIRES ET CRITIQUES, SUR TOUTES LES PARTIES DU DRAME.

Faisant suite aux ŒUVRES DE M. DE CHAMPFORT, l'un des quarante de l'Académie française.

Publié par M. LACOMBE, auteur du Dictionnaire et du Spectacle des Beaux Arts, d'Abrégés Chronologiques, etc. etc.



A PARIS,
AU GRAND BUFFON, LIBRAIRIE DE A. G. DEBRAY,
RUE ST.-HONORÉ, VIS-A-VIS CELLE DU COQ, N.° 168.

1808.

DE L'IMPRIMERIE DE LEVRAULT, RUE MÉZIÈRES.

AVANT-PROPOS
DE L'ÉDITEUR.

CHAMPFORT, l'un des quarante de l'Académie française, auteur de plusieurs pièces de théâtre estimées, et des éloges, couronnés, de La Fontaine et de Molière, entreprit, à notre invitation, par rapport à L'ART THÉATRAL-DRAMATIQUE CHEZ LES ANCIENS ET LES MODERNES, des recherches vraiment curieuses, accompagnées de remarques littéraires et critiques : mais ce travail précieux fut alors perdu et resta ignoré.

Dans ce NOUVEAU PRÉCIS DE L'ART THÉATRAL-DRAMATIQUE, l'éditeur s'est proposé de rapprocher, d'ajouter et d'ordonner avec régularité, sous une forme didactique :

1.° Tout ce qui a été fait et dit d'utile et d'instructif, relativement à la construction et à l'organisation des théâtres des Grecs et des Romains;

2.° D'exposer dans un détail satisfaisant, avec des exemples choisis, la théorie et la

pratique des théâtres des nations anciennes et modernes.

3.° Enfin, d'établir d'après les grands modèles, les chefs-d'œuvres et les succès des plus célèbres auteurs; la série complète des préceptes et des règles essentielles et invariables du genre dramatique, suivie de nouvelles observations sur les différentes parties du drame et sur sa perfection.

Afin de procéder avec mesure et sans confusion, dans l'exposition et l'explication des articles si nombreux et si divers de ce traité général du drame, l'on a cru devoir adopter la distribution des matières, en *livres*, *chapitres* et *paragraphes*, comme étant la plus avantageuse pour l'étude et la plus commode pour la lecture. La table préliminaire qui suit en offre le développement exact.

Tantùm series, juncturaque pollent!

LACOMBE.

Digitized by Google

TABLE GÉNÉRALE

DES LIVRES, CHAPITRES ET PARAGRAPHES

CONTENUS DANS CE VOLUME.

LIVRE PREMIER.

THÉATRES DES ANCIENS.

CHAPITRE I.er

Paragraphe		Page	Paragraphe		Page
I.er	Idée générale des théâtres des anciens.	7	VI.	Podium.	11
II.	Pulpitum, *la scène.*	9	VII.	Coulisse.	12
III.	Proscenium, *id.*	*ibid.*	VIII.	Parterre.	*ibid.*
IV.	L'orchestre.	*ibid.*	IX.	Arène.	*ibid.*
V.	L'amphithéâtre.	10	X.	Toile de théâtre.	13
			XI.	Le chorége.	14

CHAPITRE II.

I.er	Appareil théâtral.	15	II.	Machines de théâtre.	16

CHAPITRE III.

I.er	Masques.	18	III.	Brodequin.	51
II.	Cothurne.	31			

CHAPITRE IV.

I.er	De la tragédie chez les anciens.	31	III.	Commoi, partie du chœur.	52
II.	Chœur.	48	IV.	Palliatæ, prætextatæ.	*ibid.*

CHAPITRE V.

I.er	De la comédie chez les anciens.	53	II.	Chœur nommé *grex.*	56

CHAPITRE VI.

Genres particuliers des pièces de théâtre chez les anciens.

Paragr.		Page	Paragr.		Page
I.er	Drame.	57	VI.	Spectacle satirique.	64
II.	Rhintonæ.	60	VII.	Satire, *satyri.*	72
III.	Tabernariæ.	*ibid.*	VIII.	Satire dramatique.	76
IV.	Exode, exodiaire.	*ibid.*	IX.	Atellanes.	77
V.	Tétralogie.	62	X.	Statariæ.	78

CHAPITRE VII.

Des acteurs chez les anciens.

I.er	Personnages protatiques.	79	V.	Pantomimes.	83
II.	Histrion.	*ibid.*	VI.	Planipèdes.	89
III.	Mimes.	80	VII.	Sannions.	90
IV.	Archimimes.	82	VIII.	Chironomie.	*ibid.*

CHAPITRE VIII.

Déclamation des anciens. 90

LIVRE II.

NOTICE HISTORIQUE, ORIGINE ET CAUSES PREMIÈRES DES THÉATRES ET SPECTACLES DRAMATIQUES, CONNUS CHEZ LES NATIONS MODERNES.

CHAPITRE I.er

I.er	Théâtre français.	93	III.	Mystères.	97
II.	Moralité.	94	IV.	Sotties.	99

CHAPITRE II.

I.er	Théâtre espagnol.	100	III.	Fêtes de cour.	106
II.	Actes sacramentaux.	103			

CHAPITRE III.

Paragr.		Page	Paragr.		Page
I.er	Théâtre italien.	107			
	Personnages du théâtre italien.				
II.	Arlequin.	109	VIII.	Pantalon.	*ibid.*
III.	Scapin.	110	IX.	Pierrot.	112
IV.	Beltrame.	*ibid.*	X.	Mézetin.	*ibid.*
V.	Zanni.	*ibid.*	XI.	Polichinelle.	*ibid.*
VI.	Scaramouche.	*ibid.*	XII.	Tartaglia.	113
VII.	Docteur.	111	XIII.	Lelio.	*ibid.*

CHAPITRE IV.

Théâtre anglais. 113

CHAPITRE V.

Théâtre germanique. 114

CHAPITRE VI.

Théâtre danois. 116

CHAPITRE VII.

Théâtre russe. 116

CHAPITRE VIII.

Théâtre hollandais. 119

CHAPITRE IX.

Théâtre chinois. 124

CHAPITRE X.

Théâtre japonais. 125

CHAPITRE XI.

Théâtre indien. 128

CHAPITRE XII.

Théâtre persan. 129

CHAPITRE XIII.

Théâtre péruvien. 130

LIVRE III.

OBSERVATIONS GÉNÉRALES SUR L'ART DRAMATIQUE.

CHAPITRE I.er

Paragr.		Page	Paragr.		Page
I.er	Spectacles scéniques.	131	VI.	Canevas.	143
II.	Salle de spectacle.	*ibid.*	VII.	Plan.	*ibid.*
III.	Action théâtrale.	132	VIII.	Sujet.	147
IV.	Poëme dramatique.	140	IX.	Roman.	148
V.	Pièce de théâtre	143	X.	Fable.	*ibid.*

CHAPITRE II.

Division dramatique.

I.er	Prologue.	151	V.	Catastase, nœud de l'intrigue.	166
II.	Protase.	154	VI.	Epilogue.	*ibid.*
III.	Epitase, exposition.	156	VII.	Récit dramatique.	167
IV.	Episode.	162			

CHAPITRE III.

Parties du drame.

I.er	Acte.	173	VII.	Intermède.	193
II.	Entr'acte.	178	VIII.	Soliloque.	194
III.	Avant-scène.	180	IX.	Monologue et monodie	195
IV.	Scène.	181	X.	Dialogue.	204
V.	Entre-scène.	187	XI.	Aparté.	214
VI.	Scènes doubles.	*ibid.*			

CHAPITRE IV.

Conduite de l'action dramatique.

I.er	Intérêt.	216	VII.	Péripétie.	241
II.	Gradation d'intérêt.	224	VIII.	Dénouement.	244
III.	Nœud.	226	IX.	Catastrophe.	252
IV.	Développemens.	230	X.	Achèvemens.	255
V.	Intrigue.	235	XI.	Représentation.	256
VI.	Reconnaissance.	240			

CHAPITRE V.

Règles dramatiques.

Paragr.		Page	Paragr.		Page
I.er	Règles du théâtre.	258	VIII.	Action dramatique.	273
II.	Convenances.	260	IX.	Unité.	275
III.	Le vrai.	267	X.	Unité d'action.	283
IV.	Le vraisemblable.	268	XI.	Unité de dessein.	285
V.	Vraisemblance.	270	XII.	Unité de lieu.	286
VI.	Vérité.	271	XIII.	Unité de temps.	287
VII.	Costume.	272	XIV.	Simplicité.	290

LIVRE IV.

MOYENS DRAMATIQUES.

CHAPITRE I.er

I.er	Imagination.	292	IX.	Situation.	312
II.	Esprit.	294	X.	Coups de théâtre.	315
III.	Mœurs.	296	XI.	Incident.	323
VI.	Illusion.	299	XII.	Délibérations.	326
V.	Tableaux.	300	XIII.	Tirade.	330
VI.	Machine surnaturelle.	302	XIV.	Couplet.	331
VII.	Déclamation théâtrale.	305	XV.	Bravade.	*ibid.*
VIII.	Contre-sens.	311	XVI.	Imprécations.	334

CHAPITRE II.

I.er	Caractères.	335	V.	Amour conjugal.	367
II.	Passions.	352	VI.	Amitié.	370
III.	Ambition.	356	VII.	Combats du cœur.	372
IV.	Amour.	359	VIII.	Nuances.	377

CHAPITRE III.

I.er	Moralité.	377	V.	Maxime.	382
II.	Sentiment.	379	VI.	Sentence.	383
III.	Morale.	*ibid.*	VII.	Sublime.	385
IV.	Philosophie.	381	VIII.	Pathétique.	387

Paragr.		Page	Paragr.		Page
IX.	Merveilleux.	389	XII.	Oracle.	394
X.	Songe.	390	XIII.	Magiciens.	396
XI.	Personnage allégorique.	392			

CHAPITRE IV.

I.er	Diction et style dramatique.	397	XI.	Suspension.	406
II.	Détails.	401	XII.	Réticence.	*ibid.*
III.	Figures.	*ibid.*	XIII.	Litote ou diminution.	407
IV.	Tropes.	*ibid.*	XIV.	Répétition.	*ibid.*
V.	Métaphore.	402	XV.	Périphrase.	408
VI.	Allégorie.	403	XVI.	Interrogation.	*ibid.*
VII.	Allusion.	*ibid.*	XVII.	Ironie.	409
VIII.	Métonimie.	405	XVIII.	Prosopopée.	*ibid.*
IX.	Antithèse.	*ibid.*	XIX.	Contraste.	410
X.	Comparaison.	*ibid.*	XX.	Déclamation.	414
			XXI.	Exclamation.	*ibid.*

CHAPITRE V.

I.er	Poétique.	414	VI.	Vers blancs.	423
II.	Vers.	416	VII.	Strophe.	*ibid.*
III.	Versification.	418	VIII.	Antistrophe.	424
IV.	Rime.	420	IX.	Stances.	*ibid.*
V.	Coupe des vers.	422			

LIVRE V.

SPECTACLES SCÉNIQUES.

CHAPITRE I.er

I.er	Tragédie.	426	VI.	Admiration.	436
II.	Le tragique.	428	VII.	Personnages principaux dans la tragédie.	440
III.	Terreur.	431	VIII.	Confidens et subalternes.	441
IV.	Pitié.	435			
V.	Horreur.	437			

CHAPITRE II.

I.er	Tragique bourgeois.	443	III.	Tragicomédie.	445
II.	Tragédie de piété.	445	IV.	Tragédie-ballet.	446

Digitized by Google

LIVRE VI.

DE LA COMÉDIE.

CHAPITRE I.er

Parag.		Page	Parag.		Page
I.er	De la comédie chez les modernes.	447	VIII.	Comédie-ballet.	460
II.	Pièces de caractère.	451	IX.	Farce.	461
III.	Pièces d'intrigue.	452	X.	Parade.	462
IV.	Pièces de sentiment.	453	XI.	Charge.	465
V.	Comique larmoyant.	454	XII.	Parodie.	466
VI.	Comédie héroïque.	459	XIII.	Proverbe.	469
VII.	Comédie métaphysique.	460	XIV.	Mélodrame.	470

CHAPITRE II.

I.er	Genre comique	471	V.	Lazzi.	486
II.	Ridicule.	476	VI.	Groupe.	*ibid.*
III.	Rire théâtral.	479	VII.	Scène épisodique.	487
IV.	Jeu de théâtre.	484			

CHAPITRE III.

I.er	Comédiens.	487	IX.	Scène de valets.	494
II.	Jongleurs.	489	X.	Suivante.	495
III.	Baladin.	491	XI.	Soubrette.	*ibid.*
IV.	Bouffon.	492	XII.	Rôle.	496
V.	Capitan.	*ibid.*	XIII	Double.	*ibid.*
VI.	Crispin.	494	XIV.	Début.	*ibid.*
VII.	Merlin.	*ibid.*	XV.	Souffleur.	497
VIII.	Valet.	*ibid.*			

LIVRE VII.

DRAMES LYRIQUES.

CHAPITRE I.er

I.er	Opéra.	499	III.	Opéra italien.	514
II.	Poëme lyrique.	503	IV.	Opéra français.	515

Paragr.		Page	Paragr.		Page
v.	Tragédie lyrique.	520	viii.	Fragmens.	523
vi.	Comédie lyrique.	522	ix.	Acteur de l'opéra.	524
vii.	Pastorale.	*ibid.*	x.	Figurans.	526

CHAPITRE II.

i.er	Coupe d'opéra	526	viii.	Représentation à la muette et par écriteaux.	541
ii.	Acte d'opéra.	*ibid.*	ix.	Vaudeville.	*ibid.*
iii.	Divertissemens.	*ibid.*	x.	Refrain.	542
iv.	Ballet.	528	xi.	Romance.	*ibid.*
v.	Fête.	530	xii.	Mascarade.	543
vi.	Fée, féerie.	532	xiii.	Quadrille.	*ibid.*
vii.	Opéra comique et anecdotique.	533			

CHAPITRE III.

i.er	Mélopée.	544	ix.	Trio.	*ibid.*
ii.	Musique.	546	x.	Quatuor.	556
iii.	Entrée.	548	xi.	Quinque.	*ibid.*
iv.	Ouverture.	549	xii.	Récitatif.	*ibid.*
v.	Choriphée.	552	xiii.	Récitatif obligé.	558
vi.	Chœur.	*ibid.*	xiv.	Partition.	559
vii.	Air, ariette.	553	xv.	Répétition.	*ibid.*
viii.	Duo.	554			

FIN DE LA TABLE.

PREMIÈRE PARTIE.

LIVRE PREMIER.

THÉATRES DES ANCIENS.

LIVRE II.

ORIGINE DES SPECTACLES CHEZ LES MODERNES.

LIVRE III.

OBSERVATIONS GÉNÉRALES SUR L'ART DRAMATIQUE.

NOTE.

Que le lecteur ne soit point surpris, s'il trouve dans ce *Précis dramatique*, et à-la-fois dans les *Mémoires de* Champfort, quelques observations littéralement semblables; de part et d'autre, ces articles ont été empruntés, avant 1776, d'ouvrages de ma composition communiqués (comme Champfort eût dès-lors l'honnêteté d'en avertir), savoir: du *Dictionnaire* et du *Spectacle des Beaux Arts*, ainsi que de la *Poëtique de Voltaire*, trois volumes in-8.°, imprimés et publiés successivement en 1752, 1758 et 1766.

N. B. Qu'il me soit permis d'ajouter, de citer ici quelques autres de mes ouvrages: ils attesteront mon ancien et constant dévouement à l'étude des arts et de la littérature.

Ode, sur les progrès des sciences et des arts, *couronnée à l'académie d'Angers*, en 1749.

Deux pièces en vers, jouées en 1753 au théâtre italien.

Le Salon de 1752, prose et vers.

Traduction de *Syphilis*, poëme latin de Fracastor.

Abrégés chronologiques de l'*Histoire ancienne*, — de l'*Histoire d'Espagne* et de *Portugal*, — de l'histoire des *Etats du Nord*.

Révolutions de Russie; — Histoire de *Christine, reine de Suède*.

(Dans l'Encyclopédie méthodique, in-4.°:)

Dictionnaire des *Arts et métiers mécaniques*, avec planches, 8 volumes.

Dictionnaire des *Amusemens des sciences physiques et mathématiques*, avec fig. *Encyclopediana*, 1 vol. — Dictionnaires des *Chasses* et *Pêches*, — de l'*Art aratoire* et du *Jardinage*, avec fig.

Dictionnaire des *Jeux mathématiques*, et des *Jeux familiers*.

Mémoires de la Duchesse de Portsmouth, 2 vol. in-12, en 1805, etc. etc.

PRÉCIS

HISTORIQUE, THÉORIQUE ET PRATIQUE

DE

L'ART THÉATRAL DRAMATIQUE

DES ANCIENS ET DES MODERNES.

LIVRE PREMIER.

THÉATRES DES ANCIENS.

CHAPITRE I.er

§. I.er IDÉE GÉNÉRALE DES THÉATRES DES ANCIENS. Le théâtre, chez les Grecs et les Romains, était un superbe édifice public destiné à la représentation des spectacles : il renfermait un *amphithéâtre* en demi-cercle, entouré de portiques et garni de siéges de pierres, qui environnaient un espace appelé *orchestre*. Au-devant était le plancher du théâtre, qu'on nommait le *proscenium* ou *pulpitum*, avec la *scène*, formant une grande façade, décorée de trois ordres d'architecture, derrière laquelle était le lieu où les acteurs se préparaient.

Ce théâtre avait trois sortes de scènes mobiles de perspectives peintes; savoir : la tragique, la comique et la satirique.

Il y avait dans les théâtres des anciens jusqu'à trois étages, et chaque étage était de neuf degrés, en comptant le palier qui en faisait la séparation, et qui servait à tourner autour; mais, comme ce palier tenait la place de deux degrés, il n'en restait plus que sept où l'on pût s'asseoir, et chaque étage n'avait par conséquent que sept rangs de siége.

Ainsi, quand on lit dans les auteurs que les chevaliers occupaient les quatorze premiers rangs du théâtre, il faut entendre le premier et le second étage de degrés, le troisième étant abandonné au peuple avec le portique supérieur; l'orchestre était réservé pour les sénateurs et les vestales.

Il faut néanmoins prendre garde que ces distinctions de rangs ne commencèrent pas en même temps. Ce fut, selon Tite-Live, l'an 568 que le sénat commença à être séparé du peuple aux spectacles, et ce ne fut que l'an 685, sous le consulat de L. Metellus et Q. Martius, que la loi Roscia assigna aux chevaliers les quatre premiers rangs du théâtre. Ce ne fut même que sous Auguste que les femmes commencèrent à être séparées des hommes et à voir le spectacle étant placées au troisième portique.

Les portes par où le peuple se répandait sur les degrés étaient disposées entre les escaliers, de sorte que chacun répondait par en-haut à une de ces portes, et que toutes se trouvaient, par en-bas, au milieu des amas de degrés dont les escaliers faisaient la séparation.

Ces portes et ces escaliers étaient au nombre de trente-neuf en tout; il y en avait alternativement six des uns et sept des autres à chaque étage; savoir: sept

portes et six escaliers au premier, sept escaliers et six portes au second, et sept portes et six escaliers au troisième.

Mais comme ces escaliers n'étaient, à proprement parler, que des espèces de gradins pour monter plus aisément sur les degrés où l'on s'asseyait, ils étaient pratiqués dans ces degrés mêmes, et n'avaient que la moitié de leur hauteur et de leur largeur.

Les paliers, au contraire, qui séparaient les étages, avaient deux fois leur largeur, et laissaient vide la place d'un degré, de manière que celui qui était au-dessus avait deux fois la hauteur des autres : tous ces degrés devaient être tellement alignés, qu'une corde tendue depuis le bas jusqu'en haut en touchât toutes les arêtes ou extrémités.

Sous ces degrés étaient les passages par où l'on entrait dans l'orchestre, et les escaliers qui montaient aux différens étages du théâtre : et comme une partie de ces escaliers s'élevaient aux degrés et les autres aux portiques, il fallait qu'ils fussent différemment tournés; mais ils étaient tous également larges et dégagés les uns des autres, sans aucun détour, afin que le peuple y fût moins pressé en sortant.

Le théâtre des Grecs et celui des Romains étaient entièrement semblables; et le premier département avait non-seulement chez eux la même forme en général, mais encore les mêmes dimensions en particulier : il n'y avait de différence dans cette partie de leur théâtre, que par les vases d'airain que les Grecs y plaçaient, afin que tout ce qui se prononçait fût exactement entendu de tous les spectateurs. Cet usage

s'introduisit ensuite chez les Romains dans leurs théâtres solides.

Les Grecs établirent beaucoup d'ordre pour les places, et les Romains les imitèrent encore. Dans la Grèce, les magistrats étaient, au théâtre, séparés du peuple : les jeunes gens y étaient aussi placés dans un endroit particulier, et les femmes y voyaient de même le spectacle du troisième portique. Mais il y avait en outre des places marquées, où il n'était pas permis à tout le monde de s'asseoir, et qui appartenaient en propre à certaines personnes. Ces places étaient héréditaires dans les familles, et ne s'accordaient qu'aux particuliers qui avaient rendu de grands services à l'État. C'étaient les premières places du théâtre, c'est-à-dire les plus proches de l'orchestre; car l'orchestre était une des parties destinées aux acteurs chez les Grecs : au lieu que, chez les Romains, c'était la place des sénateurs et des vestales.

Mais quoique l'orchestre eût des usages différens chez ces deux nations, la forme en était cependant à peu près de même en général : comme elle était située entre les deux autres parties du théâtre, dont l'une était circulaire et l'autre carrée, elle tenait de la forme de l'une et de l'autre, et occupait tout l'espace qui était entre elles. Sa grandeur variait, par conséquent, suivant l'étendue du théâtre; mais sa largeur était toujours double de sa longueur, à cause de sa forme; et cette largeur était précisément le demi-diamètre de tout l'édifice.

La *scène*, chez les Romains, se divisait, comme chez les Grecs, en trois parties, dont la situation,

les proportions et les usages étaient les mêmes que dans les théâtres grecs.

La première et la plus considérable partie s'appelait proprement la *scène*, et donnait son nom à tout ce département. C'était une grande face de bâtiment qui s'étendait d'un côté du théâtre à l'autre, et sur laquelle se plaçaient les décorations.

Cette façade avait à ses extrémités deux petites ailes en retour qui terminaient cette partie, et de l'une à l'autre de ces ailes s'étendait une grande *toile* à peu près semblable à celle de nos théâtres, et destinée aux mêmes usages, mais dont le mouvement était fort différent : car, au lieu que la nôtre se lève au commencement de la pièce et s'abaisse à la fin de la représentation, parce qu'elle se plie sur le cintre, celle des anciens s'abaissait pour ouvrir la scène, et se levait dans les entr'actes pour préparer le spectacle suivant, parce qu'elle se ployait sur le théâtre ; de manière que lever et baisser la toile signifiait précisément chez eux tout le contraire de ce que nous entendons aujourd'hui par ces termes.

La seconde partie de la scène, nommée indifféremment par les Latins *proscenium* et *pulpitum*, en français l'*avant-scène*, était un grand espace libre au devant de la scène, où les acteurs venaient jouer la pièce, et qui, par le moyen des décorations, représentait une place publique, un simple carrefour, ou quelque endroit champêtre, mais toujours un endroit à découvert ; car toutes les pièces des anciens se passaient au dehors et non dans l'intérieur des maisons, comme la plupart des nôtres. La longueur et la largeur de cette partie variaient suivant l'éten-

due des théâtres, mais la hauteur en était toujours la même; savoir : de dix pieds chez les Grecs, et de cinq chez les Romains.

La troisième et dernière partie était un espace ménagé derrière la scène, qui lui servait de dégagement : c'était où s'habillaient les acteurs, où l'on serrait les décorations, et où était placée une partie des machines, dont les anciens avaient plusieurs sortes dans leurs théâtres.

Comme ils avaient de trois sortes de pièces, savoir, des comiques, des tragiques, et des satiriques, ils avaient aussi des décorations de ces trois différens genres.

Les *tragiques* représentaient toujours de grands bâtimens, avec des colonnes, des statues et les autres ornemens convenables; les *comiques* représentaient des édifices particuliers avec des toiles et de simples croisées, comme on en voyoit communément dans la ville; et les *satiriques*, quelques maisons rustiques, avec des arbres, des rochers, et les autres choses qu'on voit d'ordinaire à la campagne.

Ces trois scènes pouvaient se voir de bien des maisons; et quoique la disposition en dût être toujours la même en général, il fallait qu'elles eussent chacune cinq différentes entrées, trois en face et deux sur les ailes.

L'entrée du milieu était toujours celle du principal acteur; ainsi, dans la scène tragique, c'était ordinairement la porte d'un palais : celles qui étaient à droite et à gauche étaient destinées à ceux qui jouaient les seconds rôles; et les deux autres, qui étaient sur les ailes, servaient, l'une à ceux qui arrivaient de

la campagne, et l'autre à ceux qui venaient du port ou de la place publique.

C'était à peu près la même chose dans la scène comique. Le bâtiment le plus considérable était au milieu; celui du côté droit était un peu plus élevé, et celui qui était à gauche représentait ordinairement une hôtellerie : mais, dans la satirique, il y avait toujours un autre au milieu, quelques méchantes cabanes à droite et à gauche, un vieux temple ruiné, ou quelque bout de paysage.

Les théâtres à Rome ne se bâtissaient anciennement que de bois, et ne servaient que pendant quelques jours, de même que les échafauds que nous faisons pour les cérémonies.

L. Mancinius fut le premier qui rendit ces théâtres de bois plus splendides, en enrichissant les jeux qu'on fit à son triomphe, des débris du théâtre de Corinthe. Ensuite Scaurius éleva le sien avec une telle magnificence que la description de ce théâtre paraît appartenir à l'histoire des Fées. Le théâtre suspendu et brisé de Curion fit voir une machine merveilleuse, quoique en un autre genre. Pompée bâtit le premier un magnifique théâtre de pierre et de marbre; Marcellus en construisit un autre dans la neuvième région de Rome, et ce fut Auguste qui le consacra.

Ce n'est pas tout : les anciens, par la forme de leurs théâtres, donnaient plus d'étendue, et avec plus de vraisemblance, à l'unité du lieu, que ne le peuvent faire les modernes. La scène, qui parmi ces derniers ne représente qu'une salle, un vestibule, où tout se dit en secret, d'où rien ne peut transpirer au dehors

que ce les acteurs y répètent; la scène, dis-je, si resserrée parmi les modernes, fut immense chez les Grecs et les Romains : elle représentait les places publiques; on y voyait des palais, des obélisques, des temples, et surtout le lieu de l'action.

Le peu d'étendue de la scène théâtrale moderne a mis des entraves aux productions dramatiques. L'exposition doit être faite avec art, pour amener à propos des circonstances qui réunissent, dans un seul point de vue, ce qui demanderait une étendue de lieu que l'on n'a pas. Il faut que les confidens inutiles soient rendus nécessaires, qu'on leur fasse de longs détails de ce qu'ils devraient savoir, et que les catastrophes soient amenées sur la scène par des narrations exactes. Les anciens, par les illusions de la perspective et par la vérité des reliefs, donnaient à la scène toute la vraisemblance et toute l'étendue qu'elle pouvait admettre.

Il y avait à Athènes une partie considérable des fonds publics destinée pour l'ornement et l'entretien du théâtre. On dit même que les décorations des Bacchantes, des Phéniciennes, de la Médée d'Euripide, d'OEdipe, d'Antigone, d'Electre de Sophocle, coûtèrent prodigieusement à la république.

Enfin, un théâtre construit selon les règles doit être très-vaste; il doit représenter une partie d'une place publique, le péristile d'un palais, l'entrée d'un temple. Il doit être fait de sorte qu'un personnage vu par les spectateurs, puisse ne l'être point par les autres personnages, selon le besoin : il doit en imposer aux yeux, qu'il faut toujours séduire les premiers. Il doit être susceptible de la pompe la plus

majestueuse. Tous les spectateurs doivent voir et entendre également en quelque endroit qu'ils soient placés.

§. II. On a vu que PULPITUM était, parmi les Romains, la partie du théâtre qu'ils nommaient autrement *proscenium*, et que nous appelons la *scène;* c'est-à-dire lieu où s'avancent et se placent les acteurs pour déclamer leurs personnages : c'est ce qu'Horace a entendu lorsqu'il a dit qu'Eschyle fut le premier qui fit paraître ses acteurs sur un théâtre exhaussé et stable.

Modicis instravit pulpita tignis. (*Art. poet.*)

Quelques auteurs prétendent que par *pulpitum* on doit entendre une espèce d'élévation ou d'estrade pratiquée sur le théâtre, sur laquelle on plaçait la musique et où se faisaient les déclamations; mais ceux qui ont fait les plus curieuses recherches sur le théâtre des anciens, et surtout Boindin, ne disent pas un mot de cette estrade. Aujourd'hui nous traduisons le mot *pulpitum* par pupitre, c'est-à-dire une machine de bois ou de quelque autre matière solide et qui sert à soutenir un livre.

§. III. PROSCENIUM. Lieu élevé, sur lequel les acteurs jouaient. Le proscenium avait deux parties dans le théâtre des Grecs : l'une était le *proscenium* simplement dit, où les acteurs jouaient; l'autre s'appelait le *logcion*, où les chœurs venaient réciter, et où les pantomimes faisaient leurs représentations.

§. IV. L'ORCHESTRE était, chez les Grecs, la partie inférieure du théâtre : elle était faite en demi-cercle, et garnie de siéges tout autour. On l'appelait or-

chestre, parce que c'était là que s'exécutaient les danses. Chez eux, l'orchestre faisait partie du théâtre. A Rome, elle en était séparée et remplie de siéges destinés pour les sénateurs, les magistrats, les vestales et les autres personnes de distinction. A Paris, l'orchestre des comédies française et italienne, et ce qu'on appelle ailleurs le parquet, est destiné en partie à un usage semblable. Aujourd'hui ce mot s'applique plus particulièrement à la musique, et s'entend, tantôt du lieu où se tiennent tous les musiciens en général, comme était l'orchestre du concert spirituel au château des Tuileries, et tantôt de la collection de tous les symphonistes : c'est dans ce dernier sens que l'on dit, de l'exécution de musique, que l'orchestre était bonne ou mauvaise, pour dire que les instrumens étaient bien ou mal joués.

§. v. L'Amphithéatre est proprement le milieu d'où les spectateurs, rangés circulairement, voient également bien : aussi les Latins le nommaient-ils *visorium*. C'est parmi nous la partie du fond d'une petite salle de spectacle, ronde ou carrée, opposée au théâtre, à sa hauteur, et renfermant des banquettes parallèles et placées les unes devant les autres, auxquelles on arrive par un espace vide ou une allée qui les traverse depuis le haut de l'amphithéâtre jusqu'en-bas. Les banquettes du foud sont plus élevées que celles de devant. Les premières loges du fond sont un peu plus élevées que l'amphithéâtre. L'amphithéâtre domine le parterre. L'orchestre, qui est presque de niveau avec le parterre, est dominée par le théâtre; et le parterre, qui touche l'orchestre, forme entre l'amphithéâtre et le théâtre, au-dessous

de l'un et de l'autre, un espace carré, profond, où ceux qui sifflent ou applaudissent les pièces sont debout.

Chez les anciens Romains, c'était un bâtiment spacieux, rond, plus ordinairement ovale, dont l'espace du milieu était environné de siéges élevés les uns au-dessus des autres, avec des portiques en dedans et en dehors.

Cassiodore dit que ce bâtiment était fait de deux théâtres conjoints. On lui donnait quelquefois le nom de *cavea*; mais ce mot, qui fut le premier nom des théâtres, n'exprimait que le creux formé par les gradins en cône tronqué, dont la surface la plus petite, celle qui était au-dessous du premier rang de gradins, s'appelait l'*arène*.

Au-dessus des loges appelées *cavea*, était pratiquée une avance en forme de quai, qu'on appelait *podium*, et qui ressemblait à une longue tribune ou à un long péristile circulaire : c'était la place des empereurs, des magistrats. Les gradins formaient les précinctions en baudriers : les espaces contenus entre les précinctions et les escaliers, s'appelaient *cunei*, des coins.

Les plus fameux amphithéâtres étaient ceux de Statilius Taureus, de Vespasien, de Trajan, et celui de Curion, qui tournait, dit-on, sur de gros pivots de fer; en sorte que du même amphithéâtre on pouvait, quand on voulait, faire deux théâtres différens, sur lesquels on représentait des pièces toutes différentes.

§. VI. Podium. Endroit du cirque ou de l'amphithéâtre, séparé et élevé de douze à quinze pieds et bordé d'une balustrade. C'était là que l'empereur avait son siége, et d'où il voyait le spectacle. Avant

les empereurs, le même endroit était occupé par les consuls et les préteurs, environnés des licteurs; il y avait au-devant une grille qui en défendait l'accès aux bêtes féroces. Les empereurs étaient assis sur le podium; Néron avait coutume de s'y coucher. *Podium* en latin signifie balustrade ou appui.

§. VII. COULISSE. On appelle ainsi l'espace qui est sur le théâtre, entre un châssis et l'autre, par lequel un acteur entre sur la scène et par où il en sort. Il serait à souhaiter que les coulisses fussent disposées de façon qu'on ne vît pas, des loges, de l'orchestre, du parterre et de l'amphithéâtre même, les acteurs et les actrices attendre, quelquefois en folâtrant, la fin du couplet qui doit les amener sur la scène et les changer en héros et en princesses.

§. VIII. Le PARTERRE est l'espace compris entre le théâtre et l'amphithéâtre. Les anciens l'appelaient orchestre; mais il faut observer que chez les Grecs cette orchestre était la place des musiciens, et chez les Romains celle des sénateurs et des vestales. Parmi nous, c'est celle d'une partie des spectateurs. Le sol du parterre forme un plan incliné qui s'élève insensiblement, depuis l'orchestre où nous plaçons les musiciens, jusqu'à l'amphithéâtre. En France, les spectateurs se tiennent debout dans le parterre, et en Angleterre il est rempli de siéges ou de banquettes.

On appelle aussi parterre la collection des spectateurs qui ont leurs places dans le parterre, où ils décident du mérite des pièces : on dit les jugemens, les cabales, les applaudissemens, les sifflets du parterre.

§. IX. ARÈNE. Partie du théâtre chez les Romains,

placée au-dessous du premier rang de gradins et du podium. Elle s'appelait *arène*, parce que, avant de commencer les jeux, on y répandait du sable. Au lieu de sable, Caligula y fit répandre de la chrysocole. Néron y fit ajouter du cinnabre broyé.

§. x. Toile de théâtre. Espèce de tapisserie qui bordait le théâtre des anciens. Elle différait de la nôtre, comme on vient de l'observer, en ce qu'elle était attachée par le bas : au lieu que, quand nos pièces commencent, on lève la toile, qui est attachée par le haut, les Romains la baissaient, la laissaient tomber sous le théâtre; et quand la pièce était finie, ou même après chaque acte, on la relevait pour les changemens de décorations, au lieu que nous la baissons. De là vient qu'on disait en latin, *tollere aulæa*, lever la toile, quand on fermait la scène et que les acteurs se retiraient; et *premere aulæa*, baisser la toile, quand on découvrait le théâtre pour commencer l'action.

Ovide a peint merveilleusement cette manière d'ouvrir le théâtre chez les anciens, et en a fait usage pour une de ses plus brillantes comparaisons : c'est dans le troisième livre des Métamorphoses, où, après avoir parlé des hommes armés qui naquirent des dents du dragon que Cadmus avait semées, il ajoute dans un style élevé :

Indè, fide majus, glebæ cœpere moveri,
Primaque de sulcis acies apparuit hastæ:
Tegmina mox capitum picto nutantia cono;
Mox humeri, pectusque, oneratæque brachia telis
Existunt, crescitque seges clypeata virorum.
Sic ubi tolluntur festis aulæa theatris,

Surgere signa solent primùmque ostendere vultus:
Cætera paulatim, placidoque educta tenore,
Tota patent, imoque pedes in margine ponunt.

« Alors, prodige étonnant et incroyable! les mottes « de terre commencèrent à s'entr'ouvrir, et du milieu « des sillons on vit sortir des pointes de piques, des « panaches, des casques, ensuite des épaules, et des « bras armés d'épées, de boucliers, de javelots; enfin « une moisson de combattans acheva de paraître. « Ainsi, quand on baisse la toile dans nos théâtres, « on voit s'élever les figures qui y sont tracées : « d'abord, on n'en voit que la tête; ensuite elles se « présentent peu à peu; et se découvrant insensi- « blement, elles paraissent enfin toutes entières, et « semblent debout sur le bord de la scène. »

[illegible]. Le Chorége était un magistrat d'Athènes, chargé du détail de la représentation des pièces dramatiques. Il y en avait dix, autant que de tribus. La tribu lui donnait une somme considérable; mais il était presque toujours forcé d'y ajouter. Lorsqu'il choisissait une pièce, on disait qu'il donnait le chœur; c'est-à-dire qu'il fournissait au poète des acteurs, des danseurs, des habits, et tout ce qui était nécessaire pour la représentation théâtrale. Chaque chorége cherchait à l'emporter sur ses émules; et l'honneur de la préférence réjaillissait sur sa tribu. On était fier de cet avantage comme d'une victoire. Plutarque dit de Thémistocle qu'il vainquit faisant les fonctions de chorége, et qu'il fit dresser un monument de sa victoire, avec cette inscription : « Thémistocle Phréarien était « chorége; Phrymeus faisait représenter la pièce; « Adamante présidait. »

Cette magistrature était un grade qui conduisait aux grands honneurs de la république.

CHAPITRE II.

§. I.er Appareil théâtral. C'est une partie si essentielle à toute action dramatique, qu'Aristote en a fait expressément une des six parties de la tragédie : il l'appelle *décoration*. On sait combien les anciens s'attachaient à tout ce qui pouvait augmenter l'effet de leurs drames. Leur théâtre représentait à la fois une place publique, un temple, un péristile, le bord de la mer. Il était disposé de manière qu'un personnage vu par les spectateurs, pouvait ne l'être point par les autres personnages.

Aussi l'on sait quels effets produisirent plusieurs pièces d'Eschyle, le Cresfonte d'Euripide, l'OEdipe de Sophocle, etc. La forme étroite et petite de nos théâtres a permis rarement à nos maîtres d'y offrir de grands tableaux. Rodogune et Athalie sont les deux seules pièces du siècle passé, où les auteurs aient introduit l'appareil théâtral.

Depuis que le théâtre est agrandi, nous y avons vu des tableaux sublimes et terribles. Mais il est arrivé que les auteurs se sont quelquefois contentés de frapper les yeux sans parler à l'ame. C'est contre cet abus que Voltaire s'est élevé si souvent avec tant de force. Toute la pompe de l'appareil ne vaut pas, dit-il, une pensée sublime ou un sentiment. Ces grands tableaux que les anciens regardaient comme une partie essentielle de la tragédie, peuvent aisément nuire au théâtre français, en le réduisant à n'être presque qu'une vaine décoration.

§. II. Machines de théatre. Les anciens en avaient de plusieurs sortes dans leurs théâtres, tant celles qui étaient placées dans l'espace ménagé derrière la scène, que celles qui étaient sous les portes de retour, pour introduire d'un côté les dieux des bois et des campagnes, et de l'autre, les divinités de la mer. Il y en avait aussi au-dessus de la scène pour les dieux célestes; et enfin d'autres sous le théâtre pour les ombres, les furies et les divinités infernales. Ces dernières étaient à peu près semblables à celles dont nous nous servons pour ce sujet.

Pollux (*liv.* IV) nous apprend que c'étaient des espèces de trapes qui élevaient les acteurs au niveau de la scène, et qui redescendaient ensuite sous le théâtre par le relâchement des forces qui les avaient fait monter. Ces forces consistaient, comme celles de nos théâtres, en des cordes, des roues, des contre-poids. Les machines qui étaient sur les portes de retour étaient des machines tournantes sur elles-mêmes, qui avaient trois faces différentes, et qui se tournaient d'un et d'autre côté, selon les dieux à qui elles servaient.

Mais de toutes ces machines, il n'y en a point dont l'usage fût plus ordinaire que celles qui descendaient du ciel dans les dénouemens, et dans lesquelles les dieux venaient, pour ainsi dire, au secours du poëte. Ces machines avaient même assez de rapport avec celles de nos cintres; car, au mouvement près, les usages en étaient les mêmes, et les anciens en avaient, comme nous, de trois sortes en général : les unes, qui ne descendaient point jusqu'en-bas et qui ne faisaient que traverser le théâtre; d'autres, dans

lesquelles les dieux descendaient jusque sur la scène ; et de troisièmes qui servaient à élever ou à soutenir en l'air les personnes qui semblaient voler. Comme ces dernières étaient toutes semblables à celles de nos vols, elles étaient sujettes aux mêmes accidens ; car nous voyons dans Suétone, qu'un acteur qui jouait le rôle d'Icare et dont la machine eut malheureusement le même sort, alla tomber près de l'endroit où était placé Néron, et couvrit de sang ceux qui étaient autour de lui.

Quoique ces machines eussent assez de rapport avec celles de nos cintres, comme le théâtre des anciens avait toute son étendue en largeur, et que d'ailleurs il n'était point couvert, les mouvemens en étaient fort différens ; au lieu d'être emportés, comme les nôtres, par des châssis courans dans les charpentes en plafond, elles étaient guindées à une espèce de grue dont le col passait par-dessus la scène, et qui, tournant sur elle-même pendant que les contre-poids faisaient monter ou descendre ces machines, leur faisaient décrire des courbes composées de son mouvement circulaire et de leur direction verticale ; c'est-à-dire, une ligne en forme de vis de bas en haut ou de haut en bas. Les machines qui ne faisaient que monter ou descendre d'un côté du théâtre à l'autre, décrivaient différentes demi-ellipses ; et après être descendues d'un côté jusqu'au milieu du théâtre, elles remontaient de l'autre jusqu'au dessus de la scène, d'où elles étaient toutes rappelées dans un endroit du *postcenium* à l'arrière-scène, où leurs mouvemens étaient placés.

CHAPITRE III.

§. 1.er Masque : partie de l'équipage des acteurs dans les jeux scéniques. Les masques de théâtre des anciens étaient une espèce de casque qui couvrait toute la tête, et qui, outre les traits du visage, représentait encore la barbe, les cheveux, les oreilles, et jusques aux ornemens que les femmes emploient dans leurs coiffures; du moins c'est ce que nous apprennent tous les auteurs qui parlent de leur forme, comme Festus, Pollux, Aulu-Gelle: c'est aussi l'idée que nous en donne Phèdre, dans la fable si connue du Masque et du Renard; *Personam tragicam forte vulpes viderat*, etc.... C'est d'ailleurs un fait dont une infinité de bas-reliefs et de pierres gravées ne nous permettent point de douter.

Il ne faut pas croire cependant que les masques de théâtre aient eu tout d'un coup cette forme; il est certain qu'ils n'y parvinrent que par degrés, et tous les auteurs s'accordent à leur donner de faibles commencemens. Ce ne fut d'abord, comme tout le monde sait, qu'en se barbouillant le visage que les premiers acteurs se déguisèrent; et c'est ainsi qu'étaient représentées les pièces de Thespis : *Quæ canerent agerentve, perunctî fæcibus ora*. Ils s'avisèrent dans la suite de se faire des espèces de masques de feuilles d'*arction*, plante qui était quelquefois nommée *personata*, chez les Latins, comme on le peut voir par ce passage de Pline : *Quidam arction personatam vocant, cujus folio nullum est latius*; c'est notre grande bardane.

Lorsque le poëme dramatique eut toutes ses parties, la nécessité où se trouvèrent les acteurs de représenter des personnages de différens genres, de différens âges et de différens sexes, les obligea de chercher quelque moyen de changer tout d'un coup de forme et de figure; et ce fut alors qu'ils imaginèrent les masques dont nous parlons : mais il n'est pas aisé de savoir qui en fut l'inventeur. Suidas et Athénée en font honneur au poëte Hærile, contemporain de Thespis; Horace, au contraire, en rapporte l'invention à OEschile : *Post hunc personæ pallæque repertor honestæ, OEschilus.* Cependant Aristote, qui en devait être un peu mieux instruit, nous apprend, au cinquième chapitre de sa Poétique, qu'on ne savait point de son temps à qui la gloire en était due. Mais quoique l'on ignore par qui ce genre de masque fut inventé, on nous a néanmoins conservé le nom de ceux qui en ont mis au théâtre quelque espèce particulière. Suidas, par exemple, nous apprend que ce fut le poëte Phrynicus, qui exposa le premier masque de femme au théâtre, et Néophron de Sicyone, celui de cette espèce de domestiques que les anciens chargeaient de la conduite de leurs enfans, et d'où nous est venu le mot de pédagogue.

D'un autre côté, Diomède assure que ce fut Rosius Gallus qui, le premier, porta un masque sur le théâtre de Rome, pour cacher le défaut de ses yeux, qui étaient bigles. Athénée nous apprend aussi qu'OEschile fut le premier qui osa faire paraître sur la scène des gens ivres dans sa pièce des Cabires; et que ce fut un acteur de Mégare, nommé Maison, qui inventa les masques comiques de valets et de cui-

siniers. Enfin, nous lisons dans Pausanias que ce fut OEschile qui mit en usage les masques hideux et effrayans dans sa pièce des Euménides ; et qu'Euripide fut le premier qui s'avisa de les représenter avec des serpens sur leur tête.

La matière de ces masques ne fut pas toujours la même; car il est certain que les premiers n'étaient que d'écorce d'arbres :

Oraque corticibus sumunt horrenda cavatis.

Et nous voyons dans Pollux qu'on en fit, dans la suite, de cuir, doublés de toile ou d'étoffe ; mais comme la forme de ces masques se corrompait aisément, on vint, selon Hesychius, à les faire tout de bois. C'étaient les sculpteurs qui les exécutaient d'après l'idée des poëtes, comme on le peut voir par la fable de Phèdre que nous avons déjà citée.

Pollux distingue trois sortes de masques de théâtres; des comiques, des tragiques et des satiriques : il leur donne à tous, dans sa description, la difformité dont leur genre est susceptible, c'est-à-dire, des traits outrés et chargés à plaisir, un air hideux ou ridicule, et une grande bouche béante, toujours prête, pour ainsi dire, à dévorer les spectateurs.

On peut ajouter à ces trois sortes de masques ceux du genre orchestrique ou des danseurs. Ces derniers, dont il nous reste des représentations sur une infinité de monumens antiques, n'ont aucun des défauts dont nous venons de parler. Rien n'est plus agréable que les masques des danseurs, dit Lucien; ils n'ont pas la bouche ouverte comme les autres, mais leurs traits sont justes et réguliers; leur forme est naturelle, et

répond parfaitement au sujet. On leur donnait quelquefois le nom de masques muets.

Outre les masques de théâtre dont nous venons de parler, il y en a encore de trois autres genres que Pollux n'a point distingués, et qui néanmoins avaient donné lieu à leurs différentes dénominations : car quoique ces termes aient été, dans la suite, employés indifféremment pour indiquer toutes sortes de masques, il y a bien de l'apparence que les Grecs s'en étaient d'abord servis pour en désigner des espèces différentes; et l'on en trouve, en effet, dans leurs pièces de trois sortes, dont la forme et le caractère répondent exactement au sens propre et particulier de chacun de ces termes. Les premiers et les plus communs étaient ceux qui représentaient les personnes au naturel; les deux autres étaient moins ordinaires. Les uns ne servaient qu'à représenter les ombres; l'usage en était fréquent dans les tragédies, et leur apparition ne laissait pas que d'avoir quelque chose d'effrayant. Enfin les derniers étaient faits exprès pour inspirer la terreur, et ne représentaient que des figures affreuses, telles que les Gorgones et les Furies.

Ces divers masques avait des noms différens. Il est vraisemblable que ces noms ne perdirent leur premier sens que lorsque les masques eurent entièrement changé de forme, c'est-à-dire, du temps de la nouvelle comédie; car, jusque là, la différence en avait été fort sensible : mais dans la suite tous les genres furent confondus; les comiques et les tragiques ne différèrent plus que par la grandeur, et par le plus ou le moins de difformité, et il n'y eut que les masques des danseurs qui conservèrent leur première forme.

En général, la forme des masques comiques portait au ridicule, et celle des masques tragiques à inspirer la terreur. Le genre satirique, fondé sur l'imagination des poëtes, représentait par ses masques les satyres, les faunes, les cyclopes et autres monstres de la Fable. En un mot, chaque genre de poésie dramatique avait des masques particuliers, à l'aide desquels l'acteur paraissait aussi conforme qu'il le voulait au caractère qu'il devait soutenir. De plus, les uns et les autres avaient plusieurs masques qu'ils changeaient selon que leur rôle le requérait. Mais comme c'est la partie de leurs ajustemens qui a le moins de rapport à la manière de se mettre de nos acteurs modernes, et à laquelle par conséquent nous avons le plus de peine à nous prêter aujourd'hui, il est bon d'examiner en détail quels avantages les anciens tiraient de leurs masques, et si les inconvéniens étaient aussi grands qu'on se l'imagine du premier abord.

Les gens de théâtre, parmi les anciens, croyaient qu'une certaine physionomie était essentielle au personnage d'un certain caractère, et que, pour donner une connaissance complète du caractère de ce personnage, ils devaient donner le dessin du masque propre à le représenter. Ils plaçaient donc après la définition de chaque personnage, telle qu'on a coutume de la mettre à la tête des pièces de théâtre, et sous le titre de *dramatis personæ*, un dessin de son masque : cette instruction leur semblait nécessaire. En effet, ces masques représentaient non-seulement le visage, mais même la tête entière, ou serrée, ou large, ou chauve, ou couverte de cheveux, ou ronde, ou pointue. Ces masques

couvraient toute la tête de l'acteur, et ils paraissaient faits, comme en jugeait le singe d'Esope, pour avoir de la cervelle.

On peut justifier ce que nous disons en ouvrant l'ancien manuscrit de Térence, qui est à la Bibliothèque impériale, et même le Térence de madame Dacier. L'usage des masques empêchait donc qu'on ne vît un acteur souvent déjà flétri par l'âge jouer le personnage d'un jeune homme amoureux et aimé. Hippolyte, Hercule et Nestor, ne paraissaient sur le théâtre qu'avec une tête reconnaissable à l'aide de sa convenance avec leur caractère connu. Le visage sous lequel l'acteur paraissait, était toujours assorti, et l'on ne voyait jamais un comédien jouer le rôle d'un honnête homme avec la physionomie d'un fripon parfait. Les compositeurs de déclamations (c'est Quintilien qui parle), lorsqu'ils mettent une pièce au théâtre, savent tirer des masques mêmes le pathétique.

Dans les tragédies, Niobé paraît avec un visage triste; et Médée nous annonce son caractère par l'air atroce de sa physionomie. La force et la fierté sont dépeintes sur le masque d'Hercule. Le masque d'Ajax est le visage d'un homme hors de lui-même.

Dans les comédies, les masques des valets, des marchands d'esclaves et des parasites, ceux des personnages d'hommes grossiers, de soldat, de vieille, de courtisane et de femme esclave, ont chacun leur caractère particulier.

On discerne par le masque le vieillard austère d'avec le vieillard indulgent; les jeunes gens qui sont sages, d'avec ceux qui sont débauchés; une jeune fille, d'avec une femme de dignité.

Si le père, des intérêts duquel il s'agit principalement dans la comédie, doit être quelquefois content et quelquefois fâché, il a un des sourcils de son masque froncé, et l'autre rabattu; et il a une grande attention à montrer aux spectateurs celui des côtés de son masque, lequel convient à sa situation présente. On peut conjecturer que le comédien qui portait ce masque, se tournait tantôt d'un côté, tantôt d'un autre, pour montrer toujours le visage qui convenait à sa situation actuelle, quand on jouait des scènes où il devait changer d'action, sans qu'il pût changer de masque derrière le théâtre. Par exemple, si ce père entrait content sur la scène, il présentait d'abord le côté de son masque dont le sourcil était rabattu; et lorsqu'il changeait de sentiment, il marchait sur le théâtre, et il faisait si bien qu'il présentait le côté du masque dont le sourcil était froncé, observant, dans l'une et dans l'autre situation, de se tourner toujours de profil. Nous avons des pierres gravées qui représentent de ces masques à double visage, et quantité qui représentent de simples masques tout diversifiés.

Pollux, en parlant des masques de caractères, dit que celui du vieillard qui joue le premier rôle dans la comédie, doit être chagrin d'un côté et serein de l'autre. Le même auteur dit aussi, en parlant des masques des tragédies, qui doivent être caractérisés, que celui de Thamiris, ce fameux téméraire que les Muses rendirent aveugle, parce qu'il avait osé les défier, devait avoir un œil bleu et l'autre noir.

Les masques des anciens mettaient encore beaucoup de vraisemblance dans ces pièces singulières où

le nœud naît de l'erreur, qui fait prendre un personnage pour un autre personnage par une partie des acteurs. Le spectateur, qui se trompait lui-même en voulant discerner deux acteurs dont le masque était aussi ressemblant qu'on le voulait, concevait facilement que les acteurs s'y méprissent eux-mêmes. Il se livrait donc sans peine à la supposition sur laquelle les incidens de la pièce sont fondés; au lieu que cette supposition est si peu vraisemblable parmi nous, que nous avons beaucoup de peine à nous y prêter : dans la représentation des deux pièces que Molière et Regnard ont imitées de Plaute, nous reconnaissons distinctement les personnes qui donnent lieu à l'erreur, pour être des personnages différens. Comment concevoir que les autres acteurs, qui les voient encore de plus près que nous puissent s'y méprendre? Ce n'est donc que par l'habitude où nous sommes de nous prêter à toutes les suppositions établies sur le théâtre par l'usage, que nous entrons dans celles qui font le nœud de l'Amphytrion et des Ménechmes.

Ces masques donnaient encore aux anciens la commodité de pouvoir faire jouer à des hommes le rôle des personnages de femmes dont la déclamation demandait des poumons plus robustes que ne le sont communément ceux des femmes, surtout quand il fallait se faire entendre en des lieux aussi vastes que les théâtres l'étaient à Rome.

En effet, plusieurs passages des écrivains, entre autres le récit que fait Aulu-Gelle de l'aventure arrivée à un comédien nommé Polus, qui jouait le personnage d'Électre, nous apprennent que les anciens di-

tribuaient souvent à des hommes des rôles de femmes. Aulu-Gelle raconte donc que ce Polus jouant sur le théâtre d'Athènes le rôle d'Électre dans la tragédie de Sophocle; dans l'endroit de la pièce où il fallait qu'Électre parût tenant dans ses mains l'urne où elle croit que sont les cendres de son frère Oreste, il entra sur la scène en tenant une urne où étaient véritablement les cendres d'un de ses enfans qu'il venait de perdre. Comme Polus s'affecta excessivement en apostrophant son urne, il toucha de même toute l'assemblée.

Juvénal dit, en critiquant Néron, qu'il fallait mettre aux pieds des statues de cet empereur des masques, des thyrses, la robe d'Antigone enfin, comme une espèce de trophée qui conservât la mémoire de ses grandes actions. Ce discours snppose manifestement que Néron avait joué le rôle de la scène d'Etéocle et de Polynice dans quelque tragédie.

On introduisit aussi, à l'aide de ces masques, toutes sortes de nations étrangères sur le théâtre, avec la physionomie qui leur était particulière. Julius Pollux, qui composa son ouvrage pour l'empereur Commode, nous assure que, dans l'ancienne comédie grecque, qui se donnait la liberté de caractériser et de jouer les citoyens vivans, les acteurs portaient un masque qui ressemblait à la personne qu'ils représentaient dans la pièce. Ainsi Socrate a pu voir sur le théâtre d'Athènes un acteur qui portait un masque qui lui ressemblait, lorsqu'Aristophane lui fit jouer un personnage sous le propre nom de Socrate dans la comédie des Nuées.

Ce même Pollux nous donne, dans le chapitre de

son livre que je viens de citer, un détail curieux sur les différens caractères des masques qui servaient dans les représentations des comédies et dans celles des tragédies ; mais, d'un autre côté, ces masques faisaient perdre aux spectateurs le plaisir de voir naître les passions, et de reconnaître leurs différens symptômes sur le visage des acteurs.

Toutes les expressions d'un homme passionné nous affectent bien ; mais les passions qui se rendent sensibles sur son visage, nous affectent beaucoup plus que les signes de la passion qui se manifestent par le moyen de son geste et par la voix. Cependant les comédiens des anciens ne pouvaient pas exprimer dans leurs traits les signes des passions ; il était rare qu'ils quittassent le masque, et même il y avait une espèce de comédiens qui ne le quittaient jamais.

Nous souffrons bien, il est vrai, que les comédiens nous cachent aujourd'hui la moitié des signes des passions qui peuvent être marquées sur le visage. Ces signes consistent autant dans les altérations qui surviennent à la couleur du visage, que dans les altérations qui surviennent à ses traits. Or, le rouge qui est à la mode depuis long-temps et que les hommes même mettent avant de monter sur le théâtre, nous empêche d'apercevoir les changemens de couleur qui, dans la nature, font une si grande impression sur nous. Mais le masque des comédiens anciens cachait encore l'altération des traits, que le rouge nous laisse voir. On pourrait dire en faveur de leur masque, qu'il ne cachait point aux spectateurs les yeux du comédien, et que les yeux sont la partie du visage qui nous parle le plus intelligiblement. Mais il faut

avouer que la plupart des passions, principalement les passions tendres, ne sauraient être si bien exprimées par un acteur masqué, que par un acteur à visage découvert. Ce dernier peut s'aider de tous les moyens d'exprimer la passion que l'acteur masqué peut employer, et encore faire voir des signes des passions, dont l'autre ne saurait s'aider.

Je crois donc volontiers, avec l'abbé Dubos, que les anciens, qui avaient tant de goût pour la représentation des pièces de théâtre, auraient fait quitter le masque à tous les comédiens, sans une raison bien forte qui les en empêchait : c'est que leur théâtre étant très-vaste et sans voûte ni couverture solide, les comédiens tiraient un grand service du masque, qui leur donnait le moyen de se faire entendre de tous les spectateurs, quand d'un autre côté il ne leur faisait perdre que peu de chose. En effet, il était impossible que les altérations du visage, que le masque cache, fussent aperçues distinctement des spectateurs, dont plusieurs étaient éloignés de plus de douze ou quinze toises du comédien qui récitait. A une si grande distance, les anciens retiraient cet avantage de la concavité de leurs masques, qu'ils servaient à augmenter le son de la voix ; c'est ce que nous apprend Aulu-Gelle qui en était témoin tous les jours. Or, suivant les apparences, les anciens n'auraient pas souffert ce désagrément dans les masques du théâtre, s'ils n'y avaient point trouvé la facilité d'ajuster les cornets propres à renforcer la voix des acteurs.

Ceux qui récitent dans les tragédies, dit Prudence, se couvrent la tête d'un masque ; et c'est par l'ouverture qu'on y a ménagée, qu'ils font entendre au

loin leur déclamation. Tandis que les masques servaient à porter la voix dans l'éloignement, ils faisaient perdre, par rapport à l'expression du visage, peu de chose aux spectateurs; dont les trois quarts n'auraient pas été à portée d'apercevoir l'effet des passions sur le visage des comédiens, du moins assez distinctement pour les voir avec plaisir. On ne saurait démêler ces expressions à une distance de laquelle on peut néanmoins discerner l'âge et les autres traits les plus marqués du caractère d'un masque. Il faudrait qu'une expression fût faite avec des grimaces horribles, pour être sensible à des spectateurs éloignés de la scène au-delà de cinq à six toises.

Enfin, les masques des anciens répondaient au reste de l'habillement des acteurs, qu'il fallait faire paraître plus grands et plus gros que ne le sont les hommes ordinaires. La nature et le caractère du genre satirique demandaient de tels masques pour représenter des satyres, des faunes, des cyclopes, et autres êtres forgés dans le cerveau des poëtes.

La tragédie surtout en avait un besoin indispensable pour donner aux héros et aux demi-dieux cet air de grandeur et de dignité qu'on supposait qu'ils avaient eu pendant leur vie. Il ne s'agit pas d'examiner sur quoi était fondé ce préjugé; et s'il est vrai que ces héros et ces demi-dieux avaient été réellement plus grands que nature : il suffisait que ce fût une opinion établie, et que le peuple le crût ainsi, pour ne pouvoir les représenter autrement sans choquer la vraisemblance.

Concluons que les anciens avaient les masques qui convenaient le mieux à leurs théâtres, et qu'ils ne

pouvaient pas se dispenser d'en faire porter à leurs acteurs, quoique nous ayons raison, à notre tour, de faire jouer nos acteurs à visage découvert. Cependant l'usage des masques a subsisté long-temps sur nos théâtres : on en avait seulement changé la forme et la nature. Plusieurs auteurs de la comédie italienne, ainsi que plusieurs danseurs, étaient masqués. Il n'y a pas même fort long-temps qu'on se servait du masque sur le théâtre français.

Plusieurs modernes ont tâché d'éclaircir cette partie de la littérature, qui regarde les masques de théâtre de l'antiquité. Savaron y a travaillé dans ses notes sur *Sidonicus Appollinaris*. L'abbé Pacichelli en a recherhé l'origine et les usages dans son traité *de Mascheris, ceu larvis*. Enfin un savant italien, *Ficoronius Franciscus*, a recueilli sur ce même sujet des particularités curieuses dans sa dissertation latine.

Mais, malgré toutes les recherches des littérateurs et des antiquaires, il reste encore bien des choses à expliquer sur les masques ; peut-être que cela ne serait point, si nous n'avions pas perdu les livres que Denis d'Halicarnasse, Rufus et plusieurs autres écrivains de l'antiquité, avaient écrits sur les théâtres et sur les réprésentations : ils nous auraient du moins instruits de beaucoup de choses que nous ignorons, s'ils ne nous avaient pas tout appris.

Le père Labbe dérive le mot de masque de *masca*, qui, dit-il, signifie proprement une sorcière dans les lois lombardes. En Dauphiné, en Savoie et en Piémont, continue-t-il, on appelle encore les sorcières de ce nom, et d'autant qu'elles se déguisent ; nous avons appelé masques les faux visages, et de là les mascarades.

§. II. Cothurne. Espèce de soulier ou de patin fort haut dont se servaient les anciens acteurs de tragédie sur la scène, pour paraître de plus belle taille et pour mieux approcher des héros dont ils jouaient le rôle, et dont la plupart passaient pour avoir été des géans. Il couvrait le gras de la jambe et était lié sous le genou. On dit qu'Eschile en fut l'inventeur.

§. III. Brodequin. Sorte de chaussure en usage pour les anciens, qui couvrait le pied et la moitié de la jambe, et qu'on pourrait comparer, pour la forme, à celle des hussards, quoiqu'elle en différât par la matière. Le *calceus*, ou la partie inférieure du brodequin, était de cuir ou de bois; la partie supérieure était d'une étoffe souvent précieuse.

Ce fut Eschile qui, dit-on, inventa le brodequin, et l'introduisit sur la scène pour donner plus de majesté à ses acteurs. Le *calceus* était si épais qu'un homme de médiocre taille, chaussé de brodequins, paraissait de la taille des héros.

Cette chaussure était absolument différente du *socque*, espèce de souliers beaucoup plus bas, et affectés à la comédie. De là vient que, dans les auteurs classiques et sur-tout les poëtes, le mot de brodequin ou de cothurne désigne spécialement la tragédie, et que l'on dit d'un poète tragique : il chausse le cothurne.

CHAPITRE IV.

§. I.er De la Tragédie chez les anciens. Le hasard et Bacchus donnèrent les premières idées de la tra-

gédie en Grèce : l'histoire en est assez connue. Bacchus ayant trouvé le secret de cultiver la vigne et d'en tirer le vin, l'enseigna à un certain Icarius, dans une contrée de l'Attique, qui prit depuis le nom d'Icarie.

Cet homme, un jour, rencontra un bouc qui faisait du dégât dans ses vignes, l'immola à son bienfaiteur, autant par intérêt que par reconnaissance. Des paysans témoins de ce sacrifice se mirent à danser autour de la victime en chantant les louanges du dieu. Ce divertissement passager devint un usage annuel, puis sacrifice public, ensuite cérémonie universelle, enfin spectacle public profane : car, comme tout était sacré dans l'antiquité payenne, les jeux et les amusemens se tournèrent en fêtes, et les temples à leur tour se métamorphosèrent en théâtres ; mais cela n'arriva que par degrés.

Les Grecs venant à se polir, transportèrent dans leurs villes une fête née du loisir de la campagne. Les poëtes les plus distingués se firent gloire de composer des hymnes religieuses en l'honneur de Bacchus, et d'y ajouter tout ce que la musique et la danse pouvaient y répandre d'agrémens. Ce fut une occasion de disputer le prix de la poésie ; et ce prix, au moins à la campagne, était un bouc, ou une outre de vin, par allusion au nom de l'hymne bacchique, appelée depuis long-temps *tragédie*, c'est-à-dire chanson du bouc ou des vendanges. Ce ne fut, en effet, rien autre chose durant un long espace d'années.

On perfectionna de plus en plus le même genre ; mais on ne le changea pas. Il fit, entr'autres, la réputation de plus de quinze ou seize poëtes, presque tous successeurs les uns des autres.

On voit assez que, ni dans ces hymnes, ni dans les chœurs qui les chantaient, on ne trouve aucune trace de la véritable tragédie, à en pénétrer l'idée plutôt que le nom. On peut toutefois conjecturer avec fondement que ces poésies devinrent graves, touchantes et passionnées, telles à peu près que l'hymne des Persans, qui est rapportée par Chardin, et qu'on trouve distribuée en sept chants, composée en l'honneur de Mahomet et d'Ali, avec des pensées et des sentimens qui ont quelque chose de l'esprit tragique. Aussi les poëtes se lassèrent-ils à la fin de ces éloges bachiques, qui apparemment devenaient froids, comme les louanges réitérées sur le même sujet, et qui d'ailleurs tournaient plus au profit des prêtres de Bacchus, qu'au plaisir des spectateurs.

L'un de ces poëtes (ce fut Thespis) eut la hardiesse d'y changer quelque chose, et eut le bonheur de réussir. Il s'avisa d'interrompre le chœur par des récits, sous prétexte de se délasser : cette nouveauté réussit.

Mais qu'était-ce que ces récits? l'unique acteur qu'il introduisait, jouait-il seul une tragédie? Il est visible que non. Point de tragédie sans dialogue, et point de dialogue sans deux interlocuteurs, pour le moins.

Je me figure que Thespis, sur l'idée d'Homère, dont on récitait les livres dans la Grèce, crut que des traits d'histoire ou de fable, soit sérieux, soit comiques, pourraient amuser les Grecs : il barbouillait même ces acteurs de lie, dit Horace, pour les rendre plus semblables à des satyres, et il les promenait dans des chariots, d'où ils disaient souvent

des paroles piquantes aux passans : voilà l'origine des tragédies satiriques. Mais il y avait quelque chose de plus dans les tragédies sérieuses, dont il n'inventa pourtant que l'ébauche.

Il y a lieu de croire que bien qu'un seul acteur parût et récitât, il supposait une action réelle, et qu'il venait, dans les intervalles du chœur, en rendre compte au spectateur, soit par voie de narration, soit en jouant le rôle d'un héros, puis d'un autre, et ensuite d'un troisième.

Je suppose, par exemple, que Thespis, ou quelque autre de ses successeurs, eût pris pour sujet, comme Homère, la colère d'Achille : je m'imagine que son acteur représentant le prêtre d'Apollon venait dire que vainement il avait tâché de fléchir Agamemnon par des prières et des présens; que ce roi inflexible s'était obstiné à ne lui pas rendre sa fille Chryséide; que sur cela, Chrysès implorait le secours du Dieu pour se venger.

Dans un second monologue, le même acteur, ou un autre, si l'on veut, faisait entendre qu'Apollon avait vengé Chrysès, en répandant sur le camp des Grecs une peste cruelle, qui y causait la désolation : selon les apparences, on continuait de même jusqu'à la fin.

Voilà ce qu'on peut imaginer de plus vraisemblable, en ne supposant, avec Aristote, qu'un acteur; mais, après tout, ces récits d'une action qu'on ne voyait pas n'étaient qu'une espèce de poëme épique. En un mot, il n'y a point encore là de vraie tragédie : il peut au plus y en avoir un léger crayon; car, outre que le sujet des récits de l'acteur était une action suivie, l'accessoire l'emporta peu à peu sur le principal.

Thespis, Phrynicus, Chérilus, et tous ceux qui composèrent dans le goût de Thespis, oublièrent presque entièrement la destination du chœur, et ne parlèrent plus de Bacchus. De là, dit Plutarque, il arriva que la tragédie fut détournée de son but, et passa des honneurs rendus à Bacchus à des fables et à des représentations passionnées. Les prêtres s'en plaignirent, et leurs plaintes fondèrent un proverbe. Cela est beau, disait-on; mais on n'y voit rien de Bacchus.

L'embarras est de savoir comment Thespis imagina le premier cette ombre de la tragédie, si les chœurs ne lui en ont pas donné lieu. La nature va ordinairement de l'un à l'autre dans les arts, ainsi que dans ses productions; et il arrive presque toujours que l'idée nouvelle qui survient, a quelque rapport avec celle qui l'a fait naître.

Il est surprenant que ni Aristote, ni ceux qui ont traité cette matière, ne nous montrent pas avec précision les divers changemens que reçut la tragédie depuis sa naissance jusqu'à sa maturité en Grèce. Il ne l'est pas moins, qu'ils ne nous disent point nettement, excepté Philostrate et Quintilien, une chose qu'il faut toutefois nécessairement conclure de leurs écrits, savoir, qu'OEschyle fut le véritable inventeur de la tragédie proprement dite. Tous, en effet, s'accordent à dire qu'il joignit un second acteur à celui de Thespis. Voilà des interlocuteurs, voilà le dialogue, et par conséquent un germe de la tragédie. Avant lui, rien de tout cela : c'est donc OEschyle qui en est le père.

Sophocle et Euripide coururent après lui la même carrière ; et en moins d'un siècle la tragédie grecque, qui avait pris forme tout d'un coup entre les mains d'OEschyle, arriva au point où les Grecs nous l'ont laissée : car, quoique les poëtes dont je viens de parler eussent des rivaux d'un très-grand mérite, qui même l'emportèrent souvent sur eux dans les jeux publics, les suffrages des contemporains et de la postérité se sont néanmoins réunis en leur faveur. On les reconnaît pour les maîtres de la scène ancienne ; et c'est uniquement sur le peu de pièces qui nous restent d'eux, que nous devons juger du théâtre des Grecs.

Aussi les passions principales que touche Homère, sont-elles conformes à la durée de son poëme et à la nature de l'homme, considéré comme lecteur ; c'est la joie, la curiosité et l'admiration, passions douces, qui peuvent attacher long-temps le cœur sans le fatiguer : au lieu que la terreur, l'indignation, la haine, la compassion, et quantité d'autres dont la vivacité peut épuiser l'ame, ne sont traitées dans l'Iliade qu'en passant, et toujours avec subordination aux passions modérées qu'on y voit régner. Mais dans un spectacle qui doit peu durer, les passions vives peuvent jouer leurs jeux, et de subalternes qu'elles sont dans le poëme épique, devenir dominantes dans la tragédie, sans lasser le spectateur, que des mouvemens trop lents ne feraient qu'endormir.

Ce raisonnement, au reste, est fondé sur la nature des passions mêmes. Un homme ne peut soutenir long-temps une violente agitation : la colère a ses em-

portemens, la vengeance a ses fureurs; mais leurs derniers éclats sont de peu de durée. Si ces mouvemens résident plusieurs années dans un cœur, ce n'est que comme un feu assoupi sous la cendre; leur flamme cause un incendie trop grand pour être durable : désir, effroi, pitié, amour, haine même, tout cela, porté aux derniers excès, s'épuise bientôt; la violence d'une tempête est un présage de sa fin.

Les passions vives et courtes sont donc les vrais mobiles propres à animer le théâtre; car si ce que je viens de dire est vrai dans la nature, le spectacle, qui en est une imitation, doit s'y conformer d'autant plus que les passions, fussent-elles feintes, se communiquent d'homme à homme d'une manière plus soudaine que la flamme d'une maison embrasée ne s'attache aux édifices voisins. Ne sentons-nous pas nos entrailles s'émouvoir à la vue d'un malheureux qui avec des cris pitoyables nous expose une extrême misère? La crainte ne pénètre-t-elle pas jusque dans la moelle des os quand on voit une ville livrée à l'ennemi, des visages pâles, des femmes tremblantes, des soldats furieux, et tout l'appareil d'une prochaine désolation?

Que serait-ce si l'on voyait les traits de la rage et du désespoir, que la nature grave elle-même sur le front d'un homme ou d'un peuple destiné à périr sans ressource? et quel effet ne produirait point une terreur panique.

Une passion bien imitée trouve aussi aisément entrée dans le cœur humain, parce qu'elle va trouver les mêmes ressorts pour les ébranler; avec cette différence remarquable, qui a sans doute frappé OEschyle: c'est que les passions feintes nous procurent un plaisir

pur, au lieu que les passions véritables ne nous donnent qu'une satisfaction légère et noyée dans une grande amertume. Un monstre horrible nous ferait sécher de frayeur ; un misérable que nous ne pourrions soulager, nous déchirerait les entrailles : mais ce monstre et ce malheureux, en peinture, l'un fût-il plus effrayant que l'hydre de Lerne, et l'autre plus à plaindre que Bélisaire, ne sauraient manquer de faire un plaisir très-grand aux spectateurs, s'ils sont tracés par une main habile; et voilà pourquoi Boileau a si bien dit après Aristote :

Il n'est point de serpent ni de monstre odieux,
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux.
D'un pinceau délicat l'artifice agréable,
Du plus affreux objet fait un objet aimable.
Ainsi, pour nous charmer, la tragédie en pleurs
D'Œdipe tout sanglant fit parler les douleurs,
D'Oreste parricide exprima les alarmes,
Et pour nous divertir nous arracha des larmes.

Mais si toutes les passions bien représentées produisent ce plaisir délicat, il n'en est aucune qui le cause avec plus de vivacité que la terreur et la compassion. Ce sont là proprement les deux pivots de l'ame. Comme nous sommes plus sensibles au mal qu'au bien, nous haïssons beaucoup plus l'un que nous n'aimons l'autre; et nous souhaitons moins vivement d'être heureux que nous n'appréhendons d'être misérables; d'où il arrive que la crainte nous est plus naturelle et nous donne des secousses plus fréquentes que toute autre passion, par le sentiment intime et expérimental qui nous avertit toujours que les maux assiégent de toutes parts la vie humaine.

La pitié, qui n'est qu'un secret repli sur nous à la vue des maux d'autrui dont nous pouvons être également les victimes, a une liaison si étroite avec la crainte, que ces deux passions sont inséparables dans les hommes; que le besoin mutuel oblige de vivre dans la société civile. C'est ce qui fait dire à Virgile, en parlant du bonheur inestimable d'un heureux loisir que goûte un philosophe solitaire : *Il n'est point dans la nécessité de compatir à la misère d'un vertueux indigent, ou de porter envie au riche coupable.*

La crainte et la pitié sont les passions les plus dangereuses, comme elles sont les plus communes : car, si l'une, et par conséquent l'autre, à cause de leur liaison, glace éternellement les hommes, il n'y a plus lieu à la fermeté d'ame nécessaire pour supporter les malheurs inévitables de la vie, et pour survivre à leur impression trop souvent réitérée. C'est pour cela que la philosophie a employé tant d'art à purger l'une et l'autre (pour user du terme d'Aristote) à dessein de conserver ce qu'elles ont d'utile, en écartant ce qu'elles peuvent avoir de pernicieux.

Mais il faut convenir qu'en ceci la poésie l'emporte infiniment sur la philosophie, dont les raisonnemens trop crus sont un préservatif trop faible ou un remède peu sûr contre les mauvais effets de ces passions : au lieu que les images poétiques ont quelque chose de plus flatteur et de plus insinuant pour faire goûter la raison.

Ce qu'il y a de particulier et de surprenant en cette matière, c'est que la poésie corrige la crainte par la crainte, et la pitié par la pitié; chose d'autant plus agréable que le cœur humain aime ses sentimens et

ses faiblesses. Il s'imagine donc qu'on veut les flatter, et il se trouve insensiblement guéri par le plaisir même qu'il a pris à se séduire. Heureuse erreur dont l'effet est d'autant plus certain, que le remède naît du mal même qu'on chérit !

A la vérité, la vie humaine est un grand théâtre où l'on est spectateur de bien des malheurs de toute espèce. L'on y voit paraître tous les jours (outre l'indigence, la douleur et la mort) les désirs fougueux et les espérances trompées, les craintes désespérantes et les soucis dévorans. Mais tout ce spectacle n'inspire qu'une terreur et qu'une pitié plus capable d'abattre le cœur que de l'affermir.

On a beau dire, la vue des misérables ne nous console point de l'être : sans compter que l'homme se porte avec soin à éviter, autant qu'il le peut, une si triste vue, pour jouir plus tranquillement des douceurs de la vie; ou qu'il se rend dur et insensible sur les misères de ses pareils, oubliant qu'il est homme comme eux, et qu'il paiera chèrement de courtes joies par de longues douleurs.

Comment donc précautionner l'homme contre des maux inévitables? comment le rendre sensible autant qu'il doit l'être ? comment le fortifier contre l'abattement où le jettent la crainte et la pitié? On le peut faire en le réjouissant par le spectacle même de ses maux, en y attachant ses regards malgré lui par un attrait de plaisir dont il ne puisse se défendre, et en insinuant dans son cœur ce que cette crainte et cette pitié ont d'agréable et de doux, non-seulement pour le rendre humain, mais encore pour lui apprendre à modérer ses passions, quand des maux

réels viendront les exciter. Car lorsqu'on s'apprivoise avec l'idée des maux, on se fortifie soi-même contre eux, et on se porte plus vivement à les soulager en autrui, par l'espoir du retour.

Par ce moyen la poésie procure deux avantages considérables à l'humanité : l'un, d'adoucir les mœurs des hommes comme l'ont fait Orphée, Linus et Homère ; l'autre, de rendre leur sensibilité raisonnable et de la renfermer dans de justes bornes, comme l'ont pratiqué les poëtes tragiques de la Grèce.

L'on me dira peut-être qu'il n'est pas croyable que toutes ces réflexions aient passé par l'esprit d'Homère et d'Œschyle quand ils se sont mis à composer, l'un son Iliade et l'autre ses tragédies ; que ces idées paraissent postiches et venues après coup ; qu'Aristote, charmé d'avoir démêlé dans leurs ouvrages de quoi fonder le but et l'art de l'Épopée et de la Tragédie, a mis sur le compte de ces auteurs des choses auxquelles, selon les apparences, ils n'ont pas songé ; qu'enfin je m'efforce vainement moi-même de leur prêter des vues qu'ils n'avaient pas. Mais croira-t-on que ces grands hommes aient travaillé sans dessein ?

S'il est vrai qu'en effet l'art de la tragédie résulte de leurs ouvrages, leur refusera-t-on le mérite de l'y avoir mis ? et voudra-t-on leur ravir l'honneur d'avoir pu penser ce que nous n'avons pensé qu'après eux et par eux ? Mais je veux qu'ils n'aient pas eu dans l'esprit ces réflexions aussi analysées qu'elles l'ont été depuis : on ne peut au moins nier raisonnablement qu'ils n'en aient eu le fond et la substance, et qu'ils les ont développées peu à peu à mesure qu'ils

voyaient le succès bon ou mauvais de leurs spectacles. Car alors, non contens d'étudier la nature dans leur propre cœur, ils jugeaient de ce qui devait plaire par ce qui plaisait en effet, et se conformaient au goût des peuples pour suivre de plus près la nature, comme un sculpteur habile et éclairé étudie l'antique qui a plû, pour approcher de plus près du vrai beau qui doit plaire.

Je vais encore plus loin, et je suppose qu'OEschyle n'ait pas connu tout d'un coup que le but de la tragédie était de corriger la crainte et la pitié par leurs propres effets : du moins on doit convenir que puisqu'il a tâché de les exciter dans ses pièces, il a eu en vue de réjouir ses spectateurs par l'imitation de la crainte et de la pitié, et que par conséquent il a senti le prix de ces passions mises en œuvre. S'il n'a voulu instruire, il a prétendu plaire : et pouvait-il imaginer deux moyens plus efficaces pour y parvenir?

Enfin OEschyle a conçu visiblement que la tragédie devait se nourrir de passions, ainsi que le poëme épique, quoique d'une façon différente, c'est-à-dire, avec un air plus vif et plus animé, à proportion de la différence qui doit se trouver entre la durée de l'un et celle de l'autre, entre un livre et un spectacle. Il s'est représenté l'épopée comme une reine auguste assise sur un trône, et dont le front chargé de nuages laisse entrevoir de vastes projets et d'étranges révolutions : au lieu qu'il s'est figuré la Tragédie, éplorée et le poignard en main, telle qu'on la présente, accompagnée de la terreur et de la compassion, précédée par le désespoir, et bientôt suivie de la tristesse et du deuil. Mais pour ces mouvemens il faut

des changemens de fortune, des reconnaissances, des intrigues; et tout cela suppose une ou plusieurs actions. Homère, guidé par la raison, n'en a choisi qu'une seule, qu'il a conduite jusqu'à vingt-quatre chants fort étendus. La raison veut donc beaucoup plus encore qu'on n'en traite qu'une dans un spectacle de peu d'heures : l'ordre et la proportion des parties leur ont paru le point le plus essentiel de l'Iliade, et conséquemment de la tragédie.

En effet, puisque le poëme épique fait un corps accompli avec ses justes dimensions, et que par là il est conforme à la nature, il a fallu faire couler cet ordre et cet heureux arrangement dans le spectacle tragique, pour le rendre agréable. Il a fallu, pour cela, déterminer sa véritable durée, mais d'une manière plus précise que n'a fait Homère dans son Iliade et dans son Odyssée; car un poëme qu'on doit lire peut prolonger ou raccourcir la durée de son action un peu plus ou un peu moins, sans autre règle, sinon que l'étendue n'en doit pas être ou trop considérable ou trop petite.

Un poëme épique est un édifice dont on doit voir les dimensions d'un coup-d'œil, après l'avoir examiné par parties et en détail. Que l'édifice soit plus ou moins grand, pourvu qu'il soit bien proportionné et qu'il ne passe pas la portée de l'œil, il n'importe. Voilà la règle de la nature, telle qu'Homère l'a choisie, ainsi que je l'ai déja insinué; et je ne pense pas qu'on puisse raisonnablement en alléguer d'autres. Mais il n'en est pas de même d'une action mise en spectacle : c'est une autre sorte d'édifice, qui non-seulement doit avoir une étendue beaucoup moindre

que le premier, mais encore qui ne peut souffrir qu'une mesure déterminée, pour ne pas rebuter le spectateur, obligé de le parcourir sans repos et sans interruption.

Il est donc naturel que la mesure de l'action ne passe pas de beaucoup celle de la représentation. Telle est la règle du bon sens que la réflexion fit naître à OEschyle, et plus nettement à ses successeurs, en considérant qu'une action représentée doit essentiellement ressembler à l'action réelle dont elle est l'image; car, sans cela, il n'y a plus d'imitation, plus d'erreur, plus de vraisemblance, et par conséquent plus d'enchantement.

Toutefois, comme cette ressemblance ne saurait être toujours si parfaite qu'elle n'admette quelque différence en faveur des beautés de l'art, l'art même, pour ménager ces beautés, peut faire illusion au spectateur, et lui montrer avec succès une action dont la durée exige huit ou dix heures, quoique le spectacle n'en emploie que deux ou trois : c'est que l'impatience du spectateur, qui aime à voir la suite d'une action intéressante, lui aide à se tromper lui-même, et à supposer que le temps nécessaire s'est écoulé, ou que ce qui exigeait un temps considérable s'est pu faire en moins de temps. Il ne va pas se chicaner lui-même, et il se prête si naturellement à son erreur, pour peu que l'art la favorise, qu'il lui faudrait bien des réflexions pour s'en tirer; tant son impatience est ingénieuse à le séduire. Ainsi l'artifice, joint à la nature, justifie assez la conduite des premiers poëtes tragiques, qui n'ont passé que de fort peu la durée

de la représentation dans l'espace qu'ils ont donné à l'action de leurs tragédies.

Je me contente de marquer, par ce que je viens de dire, la différence exacte des expositions du poëme épique et de celles des tragédies, afin qu'on distingue nettement ce qu'OEschyle et les tragiques grecs ont emprunté de l'Iliade, et ce qu'ils y ont changé quant à l'exposition du sujet. Homère n'a pas été gêné dans la sienne, n'étant que narrateur. Mais les tragédiens ont été obligés d'en rectifier l'art pour l'ajuster à la tragédie : il faut des coups de maîtres pour exposer heureusement un sujet sur le théâtre ; au lieu qu'il n'est besoin que d'une belle simplicité, qui toutefois est rare, pour commencer un poëme épique.

C'est donc un effort d'esprit considérable dans OEschyle, d'avoir le premier aperçu cette différence de l'épique et du tragique, en faisant naître l'un de l'autre avec tant d'art que le disciple en ceci l'emporte sur le maître. Après cet effort, il lui était bien moins difficile de transporter de l'épopée à la tragédie, ce qui s'appelle intrigue ou nœud ; car il est plus aisé de faire oublier le poëte et le narrateur, quand on vient à brouiller différens intérêts et à nouer le jeu de divers personnages, que quand on veut mettre les spectateurs au fait d'une action, sans qu'ils s'aperçoivent qu'on ait eu dessein de le faire.

Le nœud est cependant la partie la plus considérable de la tragédie ; c'est ce qui lui donne cette espèce de vie qui l'anime, aussi bien que le poëme épique. Les poëtes grecs, pleins du génie d'Homère, y trouvèrent, sans contredit, ce balancement de raisons, de mouvemens, d'intérêts et de passions, qui

tient les esprits suspendus et qui pique jusqu'à la fin la curiosité des auditeurs.

Sur ce principe, l'art de varier à l'infini les mouvemens de la balance du théâtre, se présente de soi-même à l'esprit. Deux ou trois incidens suffisent pour produire de grands effets, sans entasser, comme on fait souvent, un nombre prodigieux de machines qui marquent plus la disette que la fécondité. Un outrage vengé, dans le Cid, a enfanté seul ce chef-d'œuvre d'intrigue que le public révolté, comme dit Despréaux, s'est obstiné à toujours admirer, malgré une cabale puissante, des raisonnemens spécieux et quantité de visibles défauts.

Le goût, aidé du bons sens et de l'exemple d'Homère, est la plus sûre règle pour faire croître le trouble de scène en scène et d'acte en acte. Mais la beauté des intrigues dépend du choix des actions, et ce choix est souvent l'effet du bonheur plutôt que du discernement. L'histoire et la fable en fournissent d'intéressantes, mais en plus petit nombre qu'on ne le peut penser. Cependant c'est le fonds où il faut puiser pour se rendre croyable.

Un sujet de pure imagination préviendrait le spectateur incrédule et l'empêcherait de concourir à se laisser tromper. Les changemens légers dont il peut ne pas s'apercevoir, sont les seuls qu'il permette au poëte et que le poëte doive employer pour l'artifice de l'intrigue. Son adresse consiste à inventer des situations délicates où le père se trouve en compromis avec ses enfans, l'amant avec la personne aimée, l'intérêt avec l'amitié, l'honneur avec l'amour. Plus la décision est embarrassante, plus le trouble s'accroît.

L'intrigue, en un mot, est un dédale, un labyrinthe qui va et revient toujours sur lui-même, où l'on aime à se perdre, d'où l'on cherche pourtant à sortir, mais où l'on rentre avec plaisir quand une fausse issue nous y rejette. Pour cela, il faut que le fil qui conduit le spectateur sans qu'il y pense, soit en effet si délié qu'il ne le sente pas.

L'art une fois découvert fait évanouir tout le charme: c'est par le choc violent des passions qu'on vient particulièrement à bout de sauver l'art. Ainsi Homère l'apprit-il aux Grecs. Chez eux, les passions roulent, se heurtent, se bouleversent et retournent sans cesse sur elles-mêmes, comme les vagues de la mer, jusqu'à la fin de la tempête, qui n'est autre chose que le dénouement.

Ce dénouement, autre invention des Grecs, sur les pas d'Homère, résout l'embarras et démêle peu à peu ou tout-à-coup l'intrigue, quand elle est portée aussi loin qu'elle peut l'être. C'est encore la nature qui le veut ainsi; car l'esprit impatient court avidement à l'issue. Piqué par le concours de différens projets et de diverses passions dont on a mêlé le jeu, il attend la main qui doit délier le nœud gordien.

Il me semble que la plus grande utilité du théâtre est de rendre la vertu aimable aux hommes, de les accoutumer à s'intéresser pour elle, de donner ce pli à leur cœur, de leur proposer de grands malheurs, de fortifier et d'élever leurs sentimens. Il s'ensuit de là que non-seulement il faut des caractères vertueux, mais qu'à la manière élevée et fière de Corneille, ils affermissent le cœur et donnent des leçons de courage. D'autres caractères, vertueux aussi, mais plus conformes

à la nature commune, amolliraient l'ame et feraient prendre au spectateur une habitude de faiblesse et d'abattement. Pour l'amour, puisque c'est un mal nécessaire, il serait à souhaiter que les pièces de Corneille ne l'inspirassent aux spectateurs que tel qu'elles le représentent.

Les parties principales de toute tragédie sont l'exposition, le nœud ou intrigue, et le dénouement ou catastrophe : mais ces mêmes parties, qu'Aristote appelle les parties d'extension ou de quantité, en supposent plusieurs autres qui font corps avec elles, et que le même poëte nomme parties intégrantes. Il en trouve six, qui sont le sujet ou la fable, les mœurs, les sentimens, la diction ou le style, la musique et la décoration. La musique n'entre plus pour rien dans nos tragédies modernes, excepté nos tragédies lyriques ou opéras.

§. II. Chœur, dans la tragédie ancienne, signifie un où plusieurs acteurs qui sont supposés spectateurs, mais qui témoignent de temps en temps la part qu'ils prennent à l'action par des discours qui y sont liés sans pourtant en faire une partie essentielle.

Le chœur, chez les Grecs, était une des parties de quantité de la tragédie; il se partageait en trois parties, qu'on appelait *parodos*, *strasimon* et *commoï*.

La tragédie n'était, dans son origine, qu'un chœur qui chantait des dithyrambes en l'honneur de Bacchus, sans autres acteurs qui déclamassent. Thespis, pour soulager le chœur, ajouta un acteur qui récitait les aventures de quelque héros. A ce personnage unique OEschyle en ajouta un second, et diminua les chœurs pour donner plus d'étendue au dialogue. On nomma

épisode ce que nous appelons aujourd'hui acte, et qui se trouvait renfermé entre les chants du chœur.

Mais quand la tragédie eut commencé à prendre une meilleure forme, ces récits ou épisodes, qui n'avaient été imaginés que comme un accessoire pour laisser reposer le chœur, devinrent eux-même la partie principale du poëme dramatique, dont, à son tour, le chœur ne fut plus que l'accessoire.

Les poëtes eurent seulement l'attention de ramener au sujet ces chants qui auparavant étaient pris de sujets tout différens. Il y eut dès-lors unité dans le spectacle. Le chœur devint partie intéressée dans l'action, quoique d'une manière plus éloignée que les personnages qui y concouraient.

Ils rendaient la tragédie plus régulière et plus variée : plus régulière, en ce que, chez les anciens, le lieu de la scène était toujours le devant d'un temple, d'un palais, ou quelque autre endroit public; et l'action se passant entre les premières personnes de l'État, la vraisemblance exigeait qu'elle eût beaucoup de témoins, qu'elle intéressât tout un peuple; et ces témoins formaient le chœur.

De plus, il n'est pas naturel que des gens intéressés à l'action et qui en attendent l'issue avec impatience, restent toujours sans rien dire. La raison veut, au contraire, qu'ils s'entretiennent de ce qui vient de se passer, de ce qu'ils ont à craindre ou à espérer, lorsque les principaux personnages, en cessant d'agir, leur en donnent le temps; et c'est aussi ce qui faisait la matière des chants du chœur.

Ils contribuaient encore à la variété du spectacle par la musique et l'harmonie, par les danses, etc.

Ils en augmentaient la pompe par le nombre des acteurs, la magnificence et la diversité de leurs habits: et l'utilité, par les instructions qu'ils donnaient aux spectateurs. Voilà quels étaient les avantages des chœurs dans l'ancienne tragédie; avantages que les partisans de l'antiquité ont fait valoir en supprimant les inconvéniens qui en pouvaient naître.

En effet, ou le chœur parlait dans les entr'actes de ce qui s'était passé dans les actes précédens, et c'était une répétition fatigante; ou il prévoyait ce qui devait arriver dans les actes suivans; et c'était une annonce qui pouvait dérober le plaisir de la surprise; ou enfin il était étranger au sujet, et par conséquent il devait ennuyer.

La présence continuelle du chœur, dans la tragédie, paraît encore plus impraticable. L'intrigue d'une pièce intéressante exige d'ordinaire que les principaux acteurs aient des secrets à se confier: et le moyen de dire son secret à tout un peuple? Comment Phèdre, dans Euripide, peut-elle avouer à une troupe de femmes un amour incestueux qu'elle doit craindre de s'avouer à elle-même? Comment les anciens conservaient-ils si scrupuleusement un usage si sujet au ridicule? c'est que le chœur étant l'origine de la tragédie, ils étaient persuadés qu'il devait en être la base.

Le chœur, ainsi incorporé à l'action, parlait quelquefois, dans les scènes, par la bouche de son chef, appelé *Coryphée*. Dans les intermèdes, il donnait le ton au reste du chœur, qui remplissait par ses chants tout le temps que les acteurs n'étaient point sur la

scène; ce qui augmentait la vraisemblance et la continuité de l'action.

Outre ces chants qui marquaient la division des actes, les personnages du chœur accompagnaient quelquefois les plaintes et les regrets des acteurs sur des accidens funestes arrivés dans le cours d'un acte; rapport fondé sur l'intérêt qu'un peuple prend ou doit prendre aux malheurs de son prince.

Dans la tragédie moderne on a supprimé les chœurs, si nous en exceptons l'Athalie et l'Esther de Racine et l'Œdipe de Voltaire. Les violons y suppléent. On a blâmé ce dernier usage, qui ôte à la tragédie une partie de son lustre.

On trouve ridicule que l'action tragique soit coupée et suspendue par des sonates de musique instrumentale. Le grand Corneille répond à ces objections, que cet usage a été établi pour donner du repos à l'esprit, dont l'attention ne pourrait se soutenir pendant cinq actes, et n'est point assez relâchée par les chants du chœur, dont le spectateur est obligé d'entendre les moralités; que, de plus, il est bien plus facile à l'imagination de se figurer un long terme écoulé dans nos entr'actes, que dans les entr'actes des Grecs, dont la mesure était plus présente à l'esprit; qu'enfin, la constitution de la tragédie moderne est de ne point avoir de chœur sur le théâtre, au moins pendant toute la pièce.

Voyez avec quel art Racine et Voltaire les ont introduits! Il n'y paraît qu'à son tour, et seulement lorsqu'il est nécessaire à l'action, ou qu'il peut contribuer à l'ornement de la scène. Le chœur serait absolument déplacé dans Bajazet, dans Mithridate,

dans Britannicus, et généralement dans toutes les pièces dont l'intrigue n'est fondée que sur les intérêts de quelques particuliers.

Quand le chœur ne faisait que parler, un seul parlait pour toute la troupe ; mais quand il chantait, on entendait chanter ensemble tous ceux qui composaient le chœur. Le nombre des personnages monta jusqu'à cinquante personnes ; mais Eschyle ayant fait paraître dans un de ces chœurs une troupes de furies qui parcouraient la scène avec des flambeaux allumés, ce spectacle fit tant d'impression que des enfans en moururent de frayeur, et que des femmes grosses accouchèrent avant terme. Les magistrats réduisirent alors le chœur à quinze personnes.

§. III. Commoi. C'est une des parties du chœur dans la tragédie grecque : c'étaient les regrets que formaient ensemble le chœur et les acteurs. Ce nom est pris du geste qu'on faisait d'ordinaire dans ces occasions, qui était de se frapper et de se meurtrir. Il y avait des pièces qui n'étaient pas assez tragiques pour les admettre.

§. IV. Palliatæ, Prætextatæ. Les Romains avaient des tragédies de deux espèces ; ils en avaient dont les mœurs et les personnages étaient grecs, et ils les appelaient *palliatæ*, de *pallium*, manteau, parce qu'on se servait des habits des Grecs pour les représenter.

Les tragédies dont les mœurs et les personnages étaient romains s'appelaient, de *prætexta*, robe, *prætextatæ*, ou *prætextæ*, du nom de l'habit que les personnes de condition portaient à Rome. Quoiqu'il ne nous soit demeuré qu'une tragédie de cette espèce, l'Octavie, qui passe sous le nom de Sénèque,

nous savons néanmoins que les Romains en avaient un grand nombre. Telles étaient le Brutus qui chassa les Tarquins, et le Decius du poëte Attius.

CHAPITRE V.

§. 1.er De la comédie chez les anciens. La comédie, qu'on peut définir l'art de faire servir la malignité humaine à la correction des mœurs, est presque aussi ancienne que la tragédie, et ses commencemens ne sont pas moins grossiers.

La comédie ne fut d'abord qu'un tissu d'injures adressées aux passans par des vendangeurs barbouillés de lie; mais Cratès, à l'exemple d'Epicharmus et de Phormis, poëtes siciliens, l'éleva sur un théâtre plus décent et dans un ordre plus régulier.

Alors la comédie prit pour modèle la tragédie, inventée par OEschyle; et ce fut là proprement l'origine grossière de la comédie greeque, dont on distingue trois époques remarquables, qui la divisent en *ancienne*, *moyenne* et *nouvelle*.

La comédie parut d'abord une satire publique, injurieuse, licencieuse, bouffonne et outrée, où les personnages étaient nommés sans ménagement, avec les qualifications les plus odieuses et les charges les plus ridicules. Telle fut la *comédie* dite *ancienne*, dont le trop fameux Aristophane, poëte grec, vivant vers l'an du monde 3680, est regardé comme le fondateur, ne respectant ni les mœurs, ni les lois, ni les vertus, ni la société. Il eut le malheureux talent de servir le fanatisme des prêtres d'Athènes, et de

leur livrer pour victime le sage Socrate, dont ces prêtres redoutaient le plus la morale et la raison. Les Athéniens réprimèrent bientôt cette licence, et punirent les coupables. Les poëtes constituèrent alors la *comédie moyenne*, dans laquelle ils se contentèrent de désigner les objets de leur censure, dont ils adoucirent l'âcreté. Enfin, cette ressource étant encore interdite aux poëtes comiques, Ménandre et ses contemporains cherchèrent à intéresser le spectateur par une intrigue attachante et par la peinture des mœurs générales : c'est ce qu'on appelle la *comédie nouvelle*, que Plaute et Térence offrirent aux Romains.

La comédie dégénéra ensuite à Rome. Il faut passer au quinzième siècle pour en voir la renaissance en Italie. Des baladins allaient de ville en ville jouer des farces qu'ils appelaient comédies, dont les intrigues sans vraisemblance et les situations bizarres ne servaient qu'à faire valoir la pantomime italienne.

La véritable comédie doit être composée des mêmes parties que la tragédie, c'est-à-dire, exposition, nœud, dénouement. Elle est soumise aux mêmes règles, aux unités de temps, de lieu, d'action, d'intérêt, de dessein. Les moyens seuls sont différens.

On divise ordinairement la comédie en deux espèces, la comédie d'intrigue et la comédie de caractère.

La comédie d'intrigue est celle où l'auteur place ses personnages dans des situations bizarres et plaisantes qui naissent les unes des autres, jusqu'à ce que

> D'un secret, tout-à-coup la vérité connue,
> Change tout, donne à tout une face imprévue,

et amène le dénouement.

On peut distinguer deux sortes de comédies d'intrigue.

Dans la première, aucun des personnages n'a dessein de traverser l'action, qui semble devoir aller d'elle-même à sa fin, mais qui néanmoins se trouve interrompue par des événemens que le pur hasard paraît avoir amenés.

Cette sorte d'intrigue est celle qui produit un plus grand effet, parce que le spectateur, indépendamment de ses réflexions sur l'art du poëte, est bien plus flatté d'imputer les obstacles qui surviennent, au caprice du hasard, qu'à la malignité des maîtres ou des valets.

Amphytrion est le modèle des pièces de ce genre. Il offre une action que les personnages n'ont aucun dessein de traverser; c'est le hasard seul qui fait arriver Sosie dans un moment où Mercure ne peut le laisser entrer chez Amphytrion. Le déguisement de Jupiter produit une brouillerie entre Amphytrion et Alcmène : l'action est toujours conduite ainsi jusqu'au moment où la présence des deux Amphytrions amène le dénouement, et oblige Jupiter à se déclarer. Il ne manque à cette comédie que la simplicité dans le principe de l'action : celui des Ménechmes est encore plus vicieux.

Dans l'autre espèce d'intrigue, beaucoup plus commune, tous les incidens sont prémédités. C'est, par exemple, un fils amoureux de la personne que son père veut épouser, et qui imagine des ruses pour arriver à son but ; c'est une fille qui, étant destinée à un homme dont elle ne veut point, fait agir un amant, une soubrette ou un valet, pour détourner ses

parens de l'alliance qu'ils lui proposent, et parvenir à celle qui fait l'objet de ses désirs. Ici tous les événemens sont produits par des personnages qui ont dessein de les faire naître, et souvent le spectateur prévient ces événemens; ce qui diminue infiniment son plaisir.

Mais de tous les inconvéniens qui sont attachés à cette sorte d'intrigue, le plus considérable est le défaut de vraisemblance, défaut qu'entraînent les déguisemens et la plupart des ruses employées en pareil cas dans les comédies.

La seconde espèce est la comédie de caractère: c'est celle qui est la plus utile aux mœurs et la plus difficile. Elle ne présente pas les hommes comme le jouet du hasard, mais comme les victimes de leurs vices ou de leurs ridicules; elle leur présente le miroir et les fait rougir de leur propre image.

Dans la comédie de caractère, l'auteur dispose son plan de manière que les situations mettent en évidence le caractère qu'il veut peindre: expressions, sentimens, actions, incidens, épisodes, tout doit se rapporter à cet unique but.

Mais c'est en traitant, dans le livre VI, de la *Comédie chez les Modernes*, que l'on donnera une connaissance plus étendue des principes de ce bel art, et des moyens imaginés pour varier l'instruction et les amusemens que la bonne comédie doit offrir à la société chez une nation policée.

§. II. Choeur. Dans la comédie ancienne, il y avait un *chœur*, que l'on nommait *grex*. Ce n'était d'abord qu'un personnage qui parlait dans les entr'actes; on en ajouta successivement deux, puis trois, enfin tant

de personnages, que ces comédies anciennes n'étaient presque qu'un chœur perpétuel, qui faisait aux spectateurs des leçons de vertu. Mais les poëtes ne se continrent pas toujours dans ces bornes : les chœurs furent composés ensuite, ou de personnages satiriques, ou de personnages qui recevaient des traits de satire qui rejaillissaient indirectement sur les principaux citoyens. L'abus fut porté si loin en ce genre, que les magistrats supprimèrent les chœurs dans la *comédie* dite *ancienne*, et on n'en trouve point dans la *comédie* dite *nouvelle*.

CHAPITRE VI.

GENRES PARTICULIERS DE PIÈCES DE THÉATRE CHEZ LES ANCIENS.

§. 1.er Drame, pièce ou poëme composé pour le théâtre. Ce mot est tiré du grec, *drama*, que les Latins ont rendu par *actus*, qui chez eux ne convient qu'à une partie de la pièce; au lieu que le drame des Grecs convient à toute une pièce de théâtre, parce que littéralement il signifie action, et que les pièces de théâtre sont des actions ou des mutations d'action. Un drame est un ouvrage en prose ou en vers, qui ne consiste pas dans un simple récit, comme le poëme épique, mais dans la représentation d'une action. Nous disons ouvrage et non pas poëme; car il y a d'excellentes comédies en prose. Les anciens comprenaient sous le nom de drame la tragédie, la comédie et la satire, espèce de spectacle moitié sérieux, moitié bouffon.

Les principales parties du drame, selon la division des anciens, sont la protase, l'épitase, la catastase et la catastrophe ; ils comptaient pour parties accessoires l'argument ou le sommaire, le chœur, le mime, la satire ou l'atellane, qui étaient comme la petite pièce. On peut encore y ajouter l'épilogue, où un acteur marquait aux spectateurs le fruit qu'ils devaient retirer de la pièce, et leur donnait quelque autre avertissement de la part de l'auteur.

Le drame simple ne consistait originairement qu'en un chœur qui chantait des hymnes en l'honneur de Bacchus, de sorte que les premiers acteurs étaient des chanteurs et des musiciens.

On a dit précédemment que Thespsis fut le premier qui à ce chœur très-informe mêla, pour le soulager, un déclamateur qui récitait quelque autre aventure héroïque ou comique, et qu'Œschysle, à qui ce seul personnage parut ennuyeux, tenta d'en introduire un second, et convertit les anciens récits en dialogues. Avant lui, les acteurs, barbouillés de lie et traînés sur un tombereau, amusaient les passans : il donna la première idée des théâtres, et à ses acteurs des habillemens plus majestueux et une chaussure avantageuse, qu'on nomma brodequin et cothurne.

Sophocle ajouta un troisième acteur, et les Grecs se bornèrent à ce nombre; c'est-à-dire qu'on regarda comme une règle du poëme dramatique de n'admettre sur la scène que trois interlocuteurs à la fois; règle qu'Horace a exprimée dans ce vers :

Nec quarta loqui persona laboret.

On voit par là de combien de beautés théâtrales

les Grecs étaient privés. On ne trouve point chez eux de ces scènes qui forment de grands tableaux, comme celle du cinquième acte du Misantrope, où les marquis viennent lire à Célimène les lettres qu'elle leur a écrites, et rendre Alceste, Acaste, Oronte et Cléante témoins de sa coquetterie. Point de ces scènes terribles dans la tragédie, où trois personnages sont mis dans une situation violente par l'intervention d'un quatrième personnage; telle est dans Héraclius la scène où Léontine redouble l'embarras de Phocas, placé entre son fils et son ennemi, et ne pouvant les distinguer :

Le secret n'en est su ni de lui, ni de lui;
Tu n'en sauras non plus les véritables causes:
Devines, si tu peux, et choisis si tu l'oses.

Cette règle n'empêchait pas que les troupes de comédiens ne fussent plus nombreuses; mais le nombre de tous les acteurs nécessaires dans une pièce ne devait pas excéder celui de quatorze. Avant l'ouverture de la pièce, on les nommait en plein théâtre, et l'on avertissait du rôle que chacun d'eux avait à remplir.

Il est fort heureux que les modernes n'aient pas adopté cette règle : ils auraient été privés de plusieurs chefs-d'œuvres. Il est vrai que la méthode contraire met souvent de la confusion dans la conduite de la pièce.

Horace parle d'une espèce d'acteurs secondaires en usage de son temps, et dont le rôle consistait à imiter les acteurs du premier ordre et à donner à ceux-ci le plus de lustre qu'ils pouvaient, en contrefaisant les nains. Au reste, on sait peu quelles étaient leurs fonctions. On a encore vu que les anciens acteurs dé-

clamaient sous le masque, et étaient obligés de pousser extrêmement leur voix pour se faire entendre d'un peuple innombrable qui remplissait les amphithéâtres, et qu'ils étaient accompagnés d'un joueur de flûte qui préludait, leur donnait le ton, et jouait pendant qu'ils déclamaient.

§. II. RHINTONÆ : c'est le nom que les Latins ont donné à une espèce de comédie du genre larmoyant, qui s'appelait encore *hilarotragedia* ou *latina comœdia*, ou *comœdia italica*. L'inventeur de ces pièces fut un bouffon de Tarente, nommé Rhintone. On ne sait aucun détail intéressant sur ces sortes de drames.

§. III. TABERNARIÆ, comédie où l'on introduisait les gens de la lie du peuple. On appelait ces pièces comiques *tabernariæ*, tavernières, parce qu'on y représentait des tavernes sur le théâtre. Festus nous apprend que ces pièces tavernières étaient mêlées de personnages de condition avec ceux de la lie du peuple : ces sortes de drames tenaient le milieu entre les farces et les comédies.

§. IV. EXODE, EXODIAIRE. On appelait *exode* tout ce qui était dit entre les chants du chœur. Chez les Latins, c'était un poëme plus ou moins châtié, accompagné de chants et de danses, et porté sur le théâtre de Rome pour servir de divertissement après la tragédie. Les plaisanteries grossières s'étant changées en art sur le théâtre des Romains, on joua l'atellane, comme on joue aujourd'hui la pièce comique à la suite de la pièce sérieuse.

Le mot exode, *exodia*, signifie issue. Ce nom lui fut donné à l'imitation des Grecs, qui nommaient *exodion* le dernier chant après la pièce finie. L'ac-

teur était appelé *exodiarius*, l'exodiaire. Il entrait sur le théâtre à la fin des pièces sérieuses, pour dissiper la tristesse et les larmes qu'excitent les passions de la tragédie; et il jouait cependant la pièce comique avec le même masque et les mêmes habits qu'il avait eus dans la pièce sérieuse. Mais ce qui caractérisait particulièrement l'*exode*, était la licence et la liberté qu'on avait dans cette pièce, d'y jouer, sous le masque, jusqu'aux empereurs mêmes. Cette liberté qui permettait de tout dire dans les bacchanales; cette audace de l'ancienne comédie grecque, se trouvaient ainsi dans les exodes. Non-seulement les *exodiaires* y contrefaisaient en ridicule, mais ils y représentaient hardiment les vices, les débauches et les crimes des empereurs, sans que ceux-ci osassent ni les empêcher, ni les en punir. Ce fut le seul dédommagement que les empereurs laissèrent aux Romains après leur avoir ravi leur liberté.

Une dame de condition, nommée Mallona, fut accusée d'adultère par l'ordre de Tibère, parcequ'elle n'avait pas voulu répondre à ses désirs honteux : elle se priva elle-même de la vie, après lui avoir reproché son infamie. Ce reproche ne manqua pas d'être relevé dans l'exode qui fut chantée à la fin d'une pièce atellane.

On sait que Néron, entre autres crimes, avait empoisonné son père et fait noyer sa mère. Le comédien Datus chanta en grec, à la fin d'une pièce atellane : *Adieu, mon père, adieu, ma mère.* Mais en chantant *adieu, mon père*, il représenta par ses gestes une personne qui boit; et en chantant *adieu, ma mère*, il imita une personne qui se débat dans l'eau, et qui

se noie. Ensuite il ajouta : *Pluton vous conduit à la mort*, en représentant aussi par ses gestes le sénat, que ce prince avait menacé d'exterminer.

Dans ces sortes d'exodes ou de satires on insérait encore souvent des couplets de chansons répandus dans le public, dont on faisait une nouvelle application aux circonstances du temps. L'acteur commençait le premier vers du vaudeville connu, et tous les spectateurs en chantaient la suite sur le même ton. Quelquefois on redemandait dans une seconde représentation, l'exode qui avait déja été chantée, et on la faisait rejouer, surtout dans les provinces où l'on n'en pouvait pas toujours avoir de nouvelles.

Les exodes se jouèrent à Rome plus de cinq cent cinquante ans sans avoir souffert qu'une légère interruption de quelques années.

Si quelque chose ressemblait à l'exode des anciens, ce seraient certaines pièces de la comédie dite *italienne* où l'on ne se proposait d'autre but que d'exciter à rire par des traits d'une imagination bizarre, et dans lesquelles la décence, le bon goût et les règles du théâtre sont également violées.

§. v. Tétralogie. On nommait, chez les Grecs, *tétralogie* quatre pièces dramatiques d'un même auteur, dont les trois premières étaient des tragédies, et la quatrième, satirique ou bouffonne. Le but de ces quatre pièces d'un même poëte était de remporter la victoire dans les combats littéraires.

On sait que les poëtes tragiques combattaient pour la couronne de la gloire, aux dionysiaques, aux lénées, aux panathénées et aux chytriaques, solennités qui toutes, à l'exception des panathénées dont

Minerve était l'objet, étaient consacrées à Bacchus. Il fallait que cette coutume fût assez ancienne, puisque Lycurgue, orateur célèbre qui vivait à Athènes du temps de Philippe et d'Alexandre, la remit en vigueur pour augmenter l'émulation parmi les poëtes; il accordait même le droit de bourgeoisie à celui qui serait proclamé vainqueur aux chytriaques.

Plutarque prétend que du temps de Thespis, qui vivait vers la soixantième olympiade, les poëtes tragiques ne connaissaient point encore ces jeux littéraires, et que leur usage ne s'établit que sous OEschyle et Phrynichus; mais les marbres d'Oxfort, ainsi qu'Horace, disent formellement le contraire. Il est vrai néanmoins que les combats entre ces auteurs ne devinrent célèbres que vers la soixante-dix-septième olympiade, lorsque les poëtes commencèrent à se disputer le prix par les pièces dramatiques qui étaient connues sous le nom général de *tétralogie*.

Il est souvent fait mention de ces tétralogies chez les anciens : nous avons même dans les ouvrages d'OEschyle et d'Euripide quelques-unes des tragédies qui en faisaient partie. On y voit sous quel Archonte elles avaient été jouées, et le nom des concurrens qui leur avaient enlevé ou disputé la victoire.

Les tétralogies les plus difficiles et les plus estimées avaient chacune pour sujet une des aventures d'un même héros, par exemple, d'Oreste, d'Ulysse, d'Achille, de Pandion. C'est pourquoi on donnait à ces quatre pièces un seul et même nom, qui était celui du héros qu'elles représentaient. La Pandionide de Philoclès et l'Orestiade d'OEschyle formaient quatre

tragédies qui roulaient sur autant d'aventures de Pandion et d'Oreste.

La première des tragédies qui composaient l'Orestiade était intitulée Agamemnon : la seconde, les Cœphores; la troisième, les Euménides. Nous avons encore ces trois pièces; mais la quatrième, qui était le drame satirique, et intitulée le Protée, ne se trouve plus. Or, quoique surtout dans l'Agamemnon il ne soit parlé d'Oreste qu'en passant; cependant, comme la mort du prince qui était père d'Oreste est l'occasion et le sujet des Cœphores et des Euménides, on donna le nom d'Orestiade à cette tétralogie.

Ælien nous a conservé le titre de deux tétralogies, dont les pièces ont encore entre elles quelque affinité. Il dit qu'en la quatre-vingt-onzième olympiade, dans laquelle Exainète d'Agrigente remporta le prix de la course, un certain Xénoclès, qui était peu connu, obtint le prix de tétralogie, que son sujet était OEdipe, Lycaon et les Bacchantes, suivies d'Athamas, drame satirique. Remarquez que ces trois pièces, quoique tirées d'histoires différentes, roulaient cependant à peu près sur des crimes de même nature. OEdipe avait tué son père; Lycaon mangeait de la chair humaine, et les Bacchantes écorchaient quelquefois leurs propres enfans. On peut dire la même chose de la tétralogie d'Euripide, dont la première tragédie avait pour titre, *Alexandre* ou *Pâris*; la seconde, *Palamède*; et la troisième, *les Troyennes*. Ces trois sujets avaient tous rapport à la même histoire, qui est celle de Troie.

§. [illegible] Spectacle satirique. Ce nom est tiré des

Satyres, divinités champêtres, qui faisaient toujours l'ame de ce spectacle, et nullement de la satire, sorte de poésie médisante, qui ne ressemble en rien à celle-ci, et qui lui est fort postérieure. Loin même d'en tirer son origine, Quintilien nous apprend qu'elle est toute romaine, tandis que l'autre est une invention grecque, peu mise en œuvre par les Romains.

Le poëme satirique n'est ni tragédie, ni comédie; mais il tient le milieu entre l'une et l'autre. Il ressemble à la tragédie par la conduite, le dessin, la noblesse de quelques personnages, le sérieux, le pathétique et le tour de quelques scènes; et à la comédie, par la gaieté libre et souvent indécente de quelques jeux de théâtre, par la versification sautillante et vive, enfin par l'issue, toujours agréable et comique.

Son but principal était de remettre les esprits dans une situation plus douce, après les impressions causées par la tragédie; et sa matière ordinaire était Bacchus, soit parce qu'on jouait ces pièces dans la joie des fêtes bachiques, soit pour ne paraître pas avoir entièrement oublié ce dieu, comme le fit la tragédie, en s'ennoblissant, ce qui faisait dire : *Que fait ceci à Bacchus?*

Les quolibets de village et la licence rustique, assez conforme à celle des satyres, furent les sources des trois spectacles qui amusèrent si long-temps Athènes : savoir, le tragique, le comique et le satirique; sans compter les *mimes*, qui font le quatrième.

Le savant Isaac Casaubon va plus loin et prétend trouver l'origine de tout cela dans la nature même. Il dit que comme elle est la mère de tous les arts,

elle l'est aussi des fêtes ; que les fêtes ont enfanté les danses et les bons mots ; que de la danse est venue la musique, et que les bons mots ont produit tous les spectacles dont nous parlons.

On ne saurait remonter plus haut : mais de même que la tragédie et la comédie ne prirent leur forme qu'au siècle d'OEschyle ; de même aussi le poëme satirique n'a-t-il été inventé que de son temps. Des œuvres si semblables pour le plan, doivent avoir eu le même père.

En effet, à en juger par le Cyclope, on doit reconnaître dans les spectacles satiriques la marche de la tragédie et de la comédie en règle : même évolution de sujet, même tour d'intrigue, même façon de dénouement, nul épisode, nul incident qui retarde l'action. Au contraire, comme cette pièce n'a guères plus de sept cents vers, il paraît que les pièces du même genre étaient très-courtes ; et si nous n'avions pas d'autres preuves, l'on serait bien fondé, sur cette brièveté seule, à comparer ces poëmes aux petites pièces qu'on donne aujourd'hui à la suite des grands spectacles.

L'on sait, d'ailleurs, que chaque poëte manquait peu à joindre une pareille pièce aux tragédies qu'il donnait pour disputer le prix, et qu'on la représentait après elles, pour tempérer l'émotion de tristesse qu'elles avaient dû causer. Pour achever la comparaison du genre tragique avec le satirique, l'on verra que celui-ci avait une sorte de sérieux différent de la majesté qui règne dans celui-là : des sentences assez relevées, des discours étudiés, d'assez beaux traits de morale, mais rien d'extrêmement passionné.

Ce spectacle singulier (en mettant à part son plan) s'éloigne encore plus de la comédie ancienne que de la tragédie; car on n'y verra sur la scène, ni le gouvernement, ni les citoyens d'Athènes, comme chez Aristophane. Le plaisant, bon ou mauvais, avait ses degrés bien marqués dans l'antiquité. Celui de la comédie n'était pas celui des mimes, et le plaisant des mimes était bien moins le plaisant des pièces satiriques.

L'étude profonde du cœur humain et de tout ce qui pouvait le réjouir, avait soudivisé cela d'une manière étonnante. C'était autant de classes de divertissemens, dont aucune n'osait anticiper sur les autres; bien éloignée en ceci de ces pièces informes où l'on confond la tragédie, la comédie et l'opéra.

Nous voyons que les anciens observèrent dans chaque ordre de divertissement le caractère qui lui convenait, à l'imitation de la nature, qui donne toujours à chaque être son espèce, ses propriétés et sa perfection spécifique.

C'est ce que firent les Athéniens par rapport au spectacle dont il s'agit. Ils s'appliquèrent à le cultiver presque avec autant de soin que le plus noble, dont il n'était qu'un délassement. Il fit donc une classe particulière; mais était-il de nature à durer toujours? était-ce un fonds solide qui méritât d'établir, pour tous les siècles à venir, un genre de spectacle à part? Le fait et l'usage contraire semblent d'abord décider que non : car, avant que de dire ce qu'il est devenu et en quoi il s'est métamorphosé, on doit avouer que le bouffon y gâte le sérieux et le délicat; qu'il y a du bas comique pour divertir *les acheteurs*

de noix, comme s'exprime Horace; et qu'enfin ce fut le mauvais goût, l'inconstance et le caprice des spectateurs qui y donnèrent lieu.

On se lassa un peu du tragique, qui faisait pleurer, et du comique, qui faisait rire; on voulut du merveilleux outré, du bizarre et du nouveau : mais les poëtes, en secondant cette manie, ne firent pas tout-à-fait ce qu'on a tenté parmi nous. Loin de se perdre dans des idées nouvelles, ils ne firent que rajeunir les anciennes. Ils se rappellèrent les satires qui avaient amusé le peuple dès le premier âge de la tragédie informe : ils les ajustèrent à la mode et sur le goût de la tragédie formée, qui les avait exclus dès qu'elle avait songé à s'ennoblir. Elle souffrit que les satires, devenus moins rustiques qu'autrefois, prissent un peu de son air pour divertir aussi régulièrement qu'elle, mais moins sérieusement.

Les Romains, qui suppléèrent au vrai spectacle satirique des Grecs par leurs pièces atellanes, où il n'entrait point de satyres, n'introduisirent ces farces que pour mitiger un peu le sérieux triste du tragique : d'où il est aisé d'inférer que la poésie en question, considérée, soit par son essence, soit par sa destination, ne devait pas former un spectacle immortel, comme le sont la tragédie et la comédie. Il en est de ce genre bizarre comme des mimes : c'étaient des avortons de spectacles. Ils devaient avoir le sort du faux goût, qui est de passer pour renaître, mais non pas de durer et de plaire toujours.

Cependant, toute méprisable que paraisse au premier coup-d'œil l'œuvre satirique, elle mérite une attention particulière, en ce qu'elle a produit, par

un changement imperceptible, une sorte de spectacle qui a un mérite réel; c'est la pastorale. On substitua, quoique tard, des bergers gracieux à des satyres effrontés. On mit l'idylle en action, et l'on prit un milieu entre le tragique et le comique, qui fut un spectacle imité de l'un et de l'autre, sans être aucun des deux, quoiqu'on le range avec raison dans l'ordre des comédies. On croit que c'est à l'Italie moderne qu'est due cette ingénieuse invention; et peut-être le spectacle satirique en a-t-il été le modèle autant que l'églogue. Des satyres aux bergers, le passage est très-naturel.

Les satyres et les silènes, personnages différens, ou par leur âge, ou par quelque autre bizarrerie poétique, composaient le chœur des pièces satiriques. Ils lui donnèrent leur nom et en caractérisèrent l'essence. C'étaient des divinités fabuleuses, nées du pinceau des peintres et de l'imagination des poëtes. On a peine à se persuader que les anciens les aient jamais bien sérieusement regardées autrement que comme des divinités de la fable, eux qui les produisaient sur la scène pour s'en moquer; la peinture qu'ils en faisaient est toute allégorique, par rapport à Bacchus, dont ils étaient les suivans. Or, sur le pied d'allégorie, l'antiquité réalisait tout pour frapper davantage les esprits, non pour leur persuader que tout cela fût réel et divin. Il est visible, par la pièce du Cyclope, que les satyres et les silènes étaient les bouffons de la populace. Leur caractère cynique, mordant, pétulant et lâche, montre assez qu'on ne les mettait sur la scène que pour y servir de jouet.

On peut juger, d'après ces faits, que les pièces satiriques étaient des allégories qui recélaient un sens plus fier que celui qui se présentait d'abord. Cette idée ne paraît pas sans fondement. Donat dit que *la poésie satirique ne nommait, à la vérité, personne; mais qu'elle reprenait les vices des citoyens d'une manière dure et forte.*

S'il est difficile, malgré ces autorités et ces exemples, de montrer que l'allégorie ait toujours été l'ame du poëme satirique, au moins prouve-t-on assez qu'elle en a fait quelquefois l'agrément et le sel, aussi bien que la parodie. L'on sait que Cratinus fit une parodie de l'Odyssée d'Homère.

La question serait de savoir si c'est un spectacle satirique à la lettre, ou si ce n'était pas plutôt une comédie dans les formes, comme celle des Grenouilles d'Aristophane. Si l'on montrait bien que la parodie ou l'allégorie eussent été la base de la poésie satirique, il y aurait de l'injustice à la regarder comme mauvaise dans sa substance, quoique bouffonne. Mais nous n'avons presque rien qui nous porte à le penser ainsi, particulièrement du Cyclope: non qu'il n'y ait des allusions assez délicates; mais, comme elles n'en font pas l'essence, il faut convenir que cette extrême différence entre la comédie ancienne et cet autre genre de spectacle, rend ce dernier fort inférieur à la première.

Thespis Eterponia, de Solon, vers la soixantième olympiade, fut, selon toute apparence, le premier de ces acteurs qui fit paraître des satyres dans son charriot. S'il s'agit d'un spectacle dialogué, l'on ne saurait en attribuer l'invention qu'à OEschyle. L'on cite

cinq pièces satiriques de ce père des spectacles; sept ou huit de Sophocle, une d'un certain Achæus, cinq d'Euripide, quelques-unes de Xenoclès, de Philoclès, de Morsimus, poëtes dont parle Aristophane; quelques-unes d'Astydamas le fils, de Jophon, et même du philosophe Platon, qui les brûla, aussi bien que ses tragédies, sans les représenter. Voilà à peu près tous les auteurs du beau siècle cités; mais tous leurs poëmes satiriques ne le sont pas, et il est hors de doute qu'ils en ont fait un plus grand nombre que ceux dont on a conservé les noms.

En général, tout poëte tragique était en même temps poëte satirique, puisque la petite pièce accompagnait presque toujours les *trilogies* tragiques, pour en faire des *tétralogies* complètes. De toutes ces pièces, nous n'avons d'entier que le Cyclope, qui est d'Euripide.

La scène est conforme à celle des spectacles de cette nature: un rocher, un antre, des pâturages, des troupeaux. Les satyres se couvrent de peaux de chèvres. L'action elle-même est moitié sérieuse, moitié burlesque: l'issue en est heureuse pour Ulysse. Le sujet en est historique, comme dans les tragédies. En un mot, tout annonce ici un spectacle satirique.

Pour dire quelque chose de la scène, il y en avait de trois sortes; la scène tragique était décorée de colonnes, de frontons élevés, de statues et de tout ce qui orne les palais des rois. La comique faisait voir des maisons particulières, avec leurs balcons et leurs croisées en perspective, comme les rues ordi-

naires. La satirique enfin était parée de bocages, de grottes, de montagnes et d'ornemens champêtres.

Les satyres, vieux et jeunes, les silènes, plus ou moins âgés, étaient distingués par des masques grotesques imitant des têtes de chèvre. Ces espèces de casques les désignaient par la coiffure à longs poils. Une peau de bête couvrait négligemment les satyres. Les silènes étaient ornés de fleurs artistement tissues. Les uns et les autres étaient quelquefois représentés par des pantomimes grimpés sur des échasses, afin de mieux imiter leurs jambes grêles comme celles des boues. Le fonds du spectacle consistait, ainsi que les autres, dans les vers, le chant et la danse. Mais tout cela était plus gai dans la satirique; surtout la danse, qui avait été de tout temps affectée aux satyres.

§. VII. SATIRES, *Satyri* : poëme dans lequel on attaque directement le vice ou quelque ridicule blâmable. Cependant la satire n'a pas toujours eu le même fonds, ni la même forme dans tous les temps. Elle a même éprouvé, chez les Grecs et chez les Romains, des vicissitudes et des variations si singulières, que les savans ont bien de la peine à en trouver le fil. J'ai lu, pour le chercher et pour le suivre, les traités qu'en ont faits, avec plus ou moins d'étendue, Casaubon, Heinsius, Spanheim, Dacier et Le Batteux. Voici les lumières que j'ai puisées dans leurs ouvrages.

De l'origine des satires parmi les Grecs.

Les satires, dans leur première origine, n'avaient pour but que le plaisir et la joie; c'étaient des farces

de village, un amusement ou un spectacle de gens assemblés pour se délasser de leurs travaux, et pour se réjouir de leur récolte ou de leurs vendanges. Des jeux champêtres, des railleries grossières, des postures grotesques, des vers faits sur-le-champ et récités en dansant, produisirent cette sorte de poésie, à laquelle Aristote donne le nom de satirique et de danse. C'est d'elle que naquit la tragédie, qui n'eut pas seulement la même origine, mais qui en garda assez long-temps un caractère plus burlesque, pour ainsi dire, que sérieux. Quoique tirée du poëme satirique, dit Aristote, elle ne devint grave que long-temps après.

Ce fut quand ce changement lui arriva, que le divertissement des compositions satiriques passa de la campagne sur les théâtres, et fut attaché à la tragédie même, pour en tempérer la gravité qu'on s'était enfin avisé de lui donner. Comme ces spectacles étaient consacrés à l'honneur de Bacchus, le dieu de la joie, et qu'ils faisaient partie de ses fêtes, on crut qu'il était convenable d'y introduire des satyres, ses compagnons de débauche, et de leur faire jouer un rôle également comique par leur équipage, par leurs actions et par leurs discours. On voulut, par ce moyen, égayer le théâtre, et donner matière de rire aux spectateurs, dans l'esprit desquels on venait de répandre la terreur et la tristesse par des représentations tragiques.

La différence qui se trouvait entre la tragédie et les satires des Grecs, consistait uniquement dans le rire, que la première n'admettait pas, et qui était de l'essence de ces dernières. C'est pourquoi Horace les appelle, d'un côté, *agrestes satyros*, eu égard à

leur origine; et *risores satyros*, par rapport à leur but principal.

Du temps auquel on jouait ces pièces satiriques.

Ainsi le nom de *satires* ou *satyri* demeura attaché, parmi les Grecs, aux pièces de théâtres dont nous venons de parler, et qui d'abord furent entremêlées dans les actes des tragédies, non pas tant pour en marquer les intervalles, que comme des intermèdes agréables: à quoi les danses et les postures bouffonnes de ces satyres ne contribuèrent pas moins que leurs plaisanteries.

On joua ensuite séparément ces mêmes pièces, après les représentations des tragédies, ainsi qu'on joua à Rome, et dans le même but, les espèces de farces nommées *exodes*. Ces poëmes satiriques firent donc la dernière partie de ces célèbres représentations des pièces dramatiques, auxquelles on donna le nom de *tétralogie* parmi les Grecs.

Des personnages des satires.

Si, dans les commencemens, les pièces satiriques n'avaient pour acteurs que des satyres ou des silènes, les choses changèrent ensuite. Le Cyclope d'Euripide, les titres des anciennes pièces satiriques, et plusieurs auteurs, nous apprennent que les dieux, ou demi-dieux, et des héroïnes, comme Omphale, y trouvaient leur place et en faisaient même le sujet principal. Le sérieux se mêla quelquefois parmi le burlesque des acteurs qui faisaient le rôle des silènes et des satyres. En un mot, la *satirique* (car on la nommait aussi de ce nom) tenait alors le milieu

entre la tragédie et l'ancienne comédie. Elle avait de commun avec la première, la dignité des personnages qu'on y faisait entrer, comme nous venons de le voir, et qui, d'ordinaire, étaient pris des temps héroïques; et elle participait de l'autre par des railleries libres et piquantes, des expressions burlesques, et un dénouement le plus souvent gai et heureux. C'est ce que nous apprend le grand commentateur grec d'Homère, Eusthathius. « C'est le « propre du poëme satirique, nous dit-il, de tenir « le milieu entre le tragique et le comique. » Voilà presque le comique larmoyant de nos jours, dont l'origine est toute grecque sans que nous nous en soyons doutés.

Différence entre les pièces satiriques et comiques.

Quelque rapport qu'il y eût entre les pièces satiriques et celles de l'ancienne comédie, je ne crois pas qu'elles aient été confondues par des auteurs anciens. Il restait des différences assez grandes qui les distinguaient, soit à l'égard des sujets qui, dans les pièces satiriques, étaient pris d'ordinaire des fables anciennes et des demi-dieux ou des héros; soit en ce que les satyres y intervinrent avec leurs danses et dans l'équipage qui leur est propre; soit de ce que leurs plaisanteries avaient plutôt pour but de divertir ou de faire rire que de mordre et de tourner en ridicule leurs concitoyens, leur ville et leur pay; comme Horace dit de Lucilius, l'imitateur d'Aristophane et de ses pareils.

J'ajoute que la composition n'en était pas la même, et que l'ancienne comédie ne se lia point aux vers

iambiques, comme firent les pièces satiriques des Grecs.

Concluons enfin que ce fut aux poëmes dramatiques, dans lesquels intervenaient des satyres avec leurs danses et leurs équipages, que demeura attaché, parmi les Grecs, le nom même de satire, celui de satirique ou de pièces satiriques.

§. VIII. SATIRE DRAMATIQUE : genre de drame particulier aux anciens. Les satires dramatiques, ou si l'on veut les drames satiriques, se nommaient en latin *satiri;* au lieu que les satires, telles que celles d'Horace et de Juvenal, s'appelaient *satiræ.*

Il ne nous reste, comme on vient de le dire, de drame satirique qu'une seule pièce de l'antiquité; c'est le Cyclope d'Euripide. Les personnages de cette pièce sont Polyphème, Ulysse, Silène et un chœur de Satyres. L'action est le danger que court Ulysse dans l'antre du Cyclope, et la manière dont il s'en tire. Le caractère du Cyclope est l'insolence et une cruauté dignes des bêtes féroces. Le Silène est badin à sa manière, mauvais plaisant, quelquefois ordurier. Ulysse est grave et sérieux, de manière cependant qu'il y a quelques endroits où il paraît se prêter un peu à l'humeur bouffonne des silènes. Le chœur des Satyres a une gravité burlesque : quelquefois il devient aussi mauvais plaisant que le Silène. Ce que le père Brumoi en a traduit suffit pour convaincre ceux qui auront quelque doute. Peu importe après cela de remonter à l'origine de ce spectacle, qui fut, dit-on, d'abord très-sérieux. Il est certain que du temps d'Euripide c'était un mélange du haut et du bas, du sérieux et du bouffon.

Les Romains ayant connu le théâtre grec, introduisirent chez eux cette sorte de spectacle pour réjouir non-seulement le peuple et les acheteurs de noix, mais quelquefois même les philosophes, à qui le contraste, quoique outré, peut fournir matière à réflexion.

Horace a prescrit dans son Art poétique le goût qui doit régner dans ce genre de poëme, et ce qu'il en dit revient à ceci. Si l'on veut composer des drames satiriques, il ne faut donner au langage et aux actions des satyres ni la couleur ni le ton de la tragédie; il ne faut pas prendre non plus le ton de la comédie. Davus est trop rusé; une courtisanne qui escroque un talent à un vieil avare, tout fin qu'il est, est trop subtile. Ce caractère de finesse ne peut convenir à un silène qui sort des forêts, qui n'a jamais été que le serviteur et le gardien d'un dieu en nourrice. Il doit être naïf, simple, et du familier le plus commun.

Tout le monde croira facile de faire parler ainsi les satyres, parce que leur élocution semblera entièrement négligée : cependant il y aura un mérite secret et que peu de gens pourront attraper; ce sera la suite et la liaison même des choses. Il est aisé de dire des choses avec naïveté; mais soutenir longtemps ce ton sans être plat, sans laisser de vide, sans faire d'écarts, sans liaisons forcées, c'est peut-être, en ce genre, le chef-d'œuvre du goût et du génie.

§. IX. Atellanes : pièces de théâtre chez les Romains, et qui ressemblaient fort aux pièces satiriques des Grecs, non-seulement pour le choix des sujets, mais encore par le caractère des acteurs, des danses

et de la musique. Il semble qu'elles aient eu pour objet, aussi bien que le spectacle satirique des Grecs, de délasser le spectateur qui venait de donner son attention à une tragédie qui n'avait été pas interrompue un seul moment, puisque le chant du chœur même tenait à l'action.

On appelait ces pièces *atellanes*, d'Atella, ville du pays des Osques, ancien peuple du Latium, où elles avaient pris naissance, et d'où elles passèrent bientôt à Rome : c'est pourquoi on les trouve nommées dans Cicéron *osci ludi*, et dans Tacite, *Oscum ludicrum*.

Elles étaient ordinairement comiques, mais non pas absolument, ni exclusivement de tout sujet noble ou sérieux qu'on peut y faire entrer. C'étaient quelquefois des pastorales héroïques, telles que celle dont parle Suétone dans la vie de Domitien ; elle roulait sur les amours de Pâris et d'OEnone : quelquefois c'était un mélange bizarre de tragique et de comique. Elles étaient jouées par des pantomimes, qu'on appelait atellans, *atellani*, ou exodiaires, *exodiarii*, parce que, dit un ancien scoliaste de Juvénal, cet acteur n'entrait qu'à la fin des jeux ; afin que toutes les larmes et la tristesse que causaient les passions dans les tragédies, fussent effacées par les ris et la joie qu'inspiraient les atellanes.

On pourrait donc, dit Vossius, les appeler des comédies satiriques ; car elles étaient pleines de plaisanteries et de bons mots, comme les comédies grecques ; mais elles n'étaient pas, comme celle-ci, représentées par des acteurs habillés en satyres.

§. x. Stataria : nom que les Latins donnaient à

une espèce de comédie où il y avait beaucoup de dialogues et peu d'action, telle que l'Hécyre de Térence, et l'Asinaire de Plaute.

CHAPITRE III.

DES ACTEURS CHEZ LES ANCIENS.

§. I.er Personnages protatiques : sorte de personnages qui, sur le théâtre des anciens, ne paraissaient que dans la protase pour faire l'exposition de la pièce. Térence s'en est beaucoup servi. Ils écoutaient l'histoire du drame, qui leur était racontée par un autre acteur ; et par le récit qu'on leur en faisait, le spectateur demeurait instruit de ce qu'il devait savoir touchant les intérêts des principaux acteurs, avant qu'ils parussent sur le théâtre. Tels sont *Sosie* dans l'Andrienne, et *Davus* dans Phormion, qu'on ne revoit plus après la narration, et qui ne servent qu'à l'écouter.

Ces personnages sont devenus inutiles sur le théâtre moderne, par la méthode qu'on a prise de faire faire adroitement l'exposition du sujet par les personnages mêmes intéressés dans la pièce ; et, ce qui est le comble de l'art, de la mettre souvent même en action.

§. II. Histrion, farceur, baladin d'Étrurie. On fit venir à Rome des histrions de ce pays-là, vers l'an 391, pour les jeux scéniques. On nomma ces acteurs *histrions*, parce qu'en langue toscane un farceur s'appelait *hister* ; et ce nom resta toujours depuis aux comédiens.

Ces histrions, après avoir pendant quelque temps joint à leurs danses toscanes la déclamation de vers

assez grossiers et faits d'abondance, se formèrent en troupe, et récitèrent, au son des flûtes, des pièces appelées *satires*, qui avaient une musique régulière et qui étaient accompagnées de danses et de mouvemens convenables. Ces farces informes durèrent encore deux cent vingt ans, jusqu'à l'an de Rome 514, que le poëte Andronicus fit jouer la première pièce régulière, c'est-à-dire qui eut un sujet suivi; et ce spectacle ayant paru plus noble et plus parfait, on y accourut en foule.

Ce sont des histrions d'Étrurie qui donnèrent lieu à l'origine des pièces de théâtre de Rome; elles sortirent des chœurs de danseurs étrusques.

§. III. Mimes, en latin *mimi*; c'est un nom commun à une certaine espèce de poésie dramatique, aux auteurs qui la composaient, et aux acteurs qui la jouaient. Ce mot vient du grec μίμεομαι, imiter: ce n'est pas à dire que les mimes soient les seules pièces qui représentent les actions des hommes, mais parce qu'elles les imitent d'une manière plus détaillée et plus expresse.

Plutarque distingue deux sortes de pièces mimiques. Les unes décentes; le sujet en était honnête, aussi bien que la manière, et elles approchaient assez de la comédie: les autres, obscènes et indécentes; les bouffonneries et les obscénités les plus grossières en faisaient le caractère. Sophron de Syracuse, qui vivait du temps de Xerxès, passe pour l'inventeur des mimes décentes et semées de leçons de morale. Platon prenait beaucoup de plaisir à lire les mimes de cet auteur. Mais à peine le théâtre grec fut-il formé que l'on ne songea plus qu'à divertir le peuple,

par des farces et par des acteurs qui, en les jouant, représentaient, pour ainsi dire, le vice à découvert. C'est par ce moyen qu'on rendit les intermèdes des pièces de théâtre agréables au peuple grec.

Les mimes plurent également aux Romains, et formaient la quatrième espèce de leurs comédies : les acteurs s'y distingaient par une imitation licencieuse des mœurs du temps, comme on le voit par ce vers d'Ovide :

Scribere si fas est imitantes turpia mimos.

Ils y jouaient sans chaussure ; ce qui faisait quelquefois nommer cette comédie *déchaussée :* au lieu que dans les trois autres les acteurs portaient pour chaussure le brodequin, comme le tragique se servait du cothurne. Ils avaient la tête rasée, ainsi que nos bouffons l'ont dans les pièces comiques ; leur habit était de morceaux de différentes couleurs, comme celui de nos arlequins. On appelait cet habit *panniculus cintumculus*. Ils paraissaient aussi quelquefois sous des habits magnifiques et des robes de pourpre ; mais c'était pour mieux faire rire le peuple, par le contraste d'une robe de sénateur avec la tête rasée et les souliers plats. C'est ainsi qu'arlequin, sur notre théâtre, revêt quelquefois l'habit de gentilhomme. Ils joignaient à cet ajustement la licence des paroles et toutes sortes de postures ridicules. Enfin on ne peut leur reprocher aucune négligence sur tout ce qui pouvait tendre à amuser la populace.

Les applaudissemens qu'on donnait aux pièces de Plaute et de Térence, n'empêchaient point les honnêtes gens de voir avec plaisir les farces mimiques,

quand elles étaient semées de traits d'esprit et représentées avec décence. Cicéron écrivant à Trebatius, qui était en Angleterre avec César, lui dit : » Si vous êtes plus long-temps absent sans rien faire, » je crains pour vous les mimes de Liberius. » Cependant Publius Syrus lui enleva les applaudissemens de la scène, et le fit retirer à Pouzol, où il se consola de sa disgrace par l'inconstance des choses humaines, dont il fait une leçon à son compétiteur, dans ce beau vers :

Cecidi ego; cadet qui sequitur : laus est publica.

Il nous reste de Publius Syrus des sentences si graves et si judicieuses, qu'on aurait peine à croire qu'elles ont été extraites des mimes qu'il donna sur la scène.

§. IV. Archimime. Les archimimes, chez les Romains, étaient des gens qui imitaient les mœurs, les manières, la contenance et le langage des personnes vivantes et même des morts.

On s'en servit d'abord pour le théâtre, ensuite on les employa dans les fêtes, et à la fin dans les funérailles. Ils marchaient après le corps, en contrefaisant les gestes et les manières de la personne morte, comme si elle était encore vivante. On prétend qu'ils y réussissaient si bien, que l'on s'imaginait voir le mort ressuscité. Ils ne se bornaient pas à exprimer les bonnes qualités du défunt et à faire son panégyrique : ils en faisaient aussi la critique et représentaient ses défauts, pour amuser le peuple et le faire rire aux dépens même du mort dont la famille les payait.

On peut voir quelle était leur hardiesse par ce trait du fameux archimime Favor. Il représentait Vespasien qui venait de mourir, et qui, comme on sait, avait été fort avare : on lui demandait comment il voulait qu'on l'enterrât. Qu'on me donne l'argent que mon enterrement peut coûter, dit l'archimime, et qu'on jette mon cadavre dans le Tibre.

§. v. Pantomime. On appelait pantomime, chez les Romains, des acteurs qui, par des mouvemens, des signes, des gestes, et sans s'aider de discours, exprimaient des passions, des caractères et des événemens.

Le nom de *pantomime*, qui signifie imitateur de toutes choses, fut donné à cette espèce de comédiens qui jouaient toutes sortes de pièces de théâtre sans rien prononcer, mais en imitant et expliquant toutes sortes de sujets avec leurs gestes, soit naturels, soit d'institution. On peut bien croire que les pantomimes se servaient des uns et des autres, et qu'ils n'avaient pas encore trop de moyens pour se faire entendre.

En effet, plusieurs gestes d'institution étant de signification arbitraire, il fallait être habitué au théâtre pour ne rien perdre de ce qu'ils voulaient dire. Ceux qui n'étaient pas initiés aux mystères de ces spectacles avaient besoin d'un maître qui leur en donnât l'explication ; l'usage apprenait aux autres à deviner insensiblement ce langage muet.

Les pantomimes vinrent à bout de donner à entendre par le geste, non-seulement les mots pris dans le sens propre, mais même les mots pris dans le sens figuré ; leur jeu muet rendait des poëmes en entier,

à la différence des mimes, qui n'étaient que des bouffons inconséquens.

Je n'entreprendrai point de fixer l'origine des pantomimes. Zozime, Suidas et plusieurs autres la rapportent au temps d'Auguste, peut-être par la raison que les deux plus fameux pantomimes, Pylade et Bathylle parurent sous le règne de ce prince, qui aimait passionnément ce genre de spectacle. Je n'ignore pas que les danses des Grecs avaient des mouvemens expressifs; mais les Romains furent les premiers qui rendirent, par de seuls gestes, le sens d'une fable régulière d'une certaine étendue.

Le mime ne s'était jamais fait accompagner que d'une flûte; Pylade ajouta plusieurs instrumens, même des voix et des chants, et rendit ainsi les fables régulières. Au bruit d'un chœur composé de musique vocale et instrumentale, il exprimait avec vérité le sens de toutes sortes de poëmes. Il excellait dans la danse tragique, s'occupait même de la comique et de la satirique, et se distingua dans tous les genres. Bathylle, son élève et son rival, n'eut sur Pylade que la prééminence dans les danses comiques. L'émulation était si grande entre ces deux acteurs, qu'Auguste, à qui elle donnait de l'embarras, crut qu'il devait en parler à Pylade et l'exhorter à bien vivre avec son concurrent, que Mécénas protégeait. Pylade se contenta de lui répondre, « Que ce qui pouvait « arriver de mieux à l'empereur, c'était que le peuple « s'occupât de Bathylle et de Pylade. » On croit bien qu'Auguste ne trouva point à propos de répliquer à cette réponse. En effet, tel était alors le goût

des plaisirs, que lui seul pouvait faire perdre aux Romains cette idée de liberté si chère à leurs ancêtres.

Nous avons nommé pour les deux premiers instituteurs de l'art des pantomimes Pylade et Bathylle, sous l'empire d'Auguste : ils ont rendu leurs noms aussi célèbres dans l'histoire romaine, que le peut être dans l'histoire moderne le nom du fondateur de quelque établissement que ce soit.

Pylade, ai-je dit, excellait dans les sujets tragiques, et Bathylle dans les sujets comiques. Ce qui paraîtra surprenant, c'est que ces comédiens, qui entreprenaient de représenter des pièces sans parler, ne pouvaient pas s'aider du mouvement du visage dans leur déclamation. Ils jouaient masqués ainsi que les autres comédiens. La seule différence était que leurs masques n'avaient pas une bouche béante, comme les masques des comédiens ordinaires, et qu'ils étaient beaucoup plus agréables.

Macrobe raconte que Pylade se fâcha, un jour qu'il jouait le rôle d'Hercule furieux, de ce que les spectateurs trouvaient à redire à son geste, trop outré suivant leur sentiment. Il leur cria donc, après avoir ôté son masque : « Fous que vous êtes, je représente « un plus grand fou que vous. »

Après la mort d'Auguste, l'art des pantomimes reçut de nouvelles perfections. Sous l'empereur Néron, il y en eut un qui dansa, sans musique instrumentale ni vocale, les amours de Mars et de Vénus.

D'abord un seul pantomime représentait plusieurs personnages dans une même pièce; mais on vit bientôt des troupes complètes, qui exécutaient également toutes sortes de sujets tragiques et comiques. Comme

ils n'avaient que des gestes à faire, on conçoit aisément que toutes leurs actions étaient vives et animées : aussi Cassiodore les appelle des hommes dont les mains disertes avaient pour ainsi dire une langue au bout de chaque doigt.

Ces sortes de comédiens faisaient des impressions prodigieuses sur les spectateurs. Sénèque le père, qui exerçait une profession des plus graves, confesse que son goût pour les représentations des pantomimes était une véritable passion. Lucien, qui se déclare aussi zélé partisan de l'art des pantomimes, dit qu'on pleurait à leur représentation comme à celle des autres comédiens.

Cependant on a vu en Angleterre et sur le théâtre de l'Opéra comique à Paris, quelques-uns de ces comédiens jouer des scènes muettes que tout le monde entendait. Je sais bien que Roger et ses confrères ne devaient pas entrer en comparaison avec les pantomimes de Rome. Mais le théâtre de Londres ne possédait-il pas un pantomime qu'on pourrait opposer à Pylade et à Bathylle? Le fameux Garrick était un acteur d'autant plus merveilleux, qu'il exécutait également toutes sortes de sujets tragiques et comiques. Nous savons aussi que les Chinois ont des espèces de pantomimes qui jouent chez eux sans parler. Les danses des Persans ne sont-elles pas des pantomimes? Enfin il est certain que leur art charma les Romains dans sa naissance, qu'il passa bientôt dans les provinces de l'empire les plus éloignées de la capitale, et qu'il subsista aussi long-temps que l'empire même.

Dès les premières années du règne de Tibère, le

sénat fut obligé de faire un règlement pour défendre aux sénateurs de fréquenter les écoles des pantomimes, et aux chevaliers romains de leur faire cortége en public : *Ne domos pantomimorum senator introiret; ne egredientes in publicum equites romani cingerent.* Ce décret prouve assez que les professions chéries dans les pays de luxe sont bientôt honorées; et que le préjugé ne tient pas contre le plaisir.

Cependant les écoles de Pylade et de Bathylle subsistèrent toujours, conduites par leurs élèves, dont la succession ne fut point interrompue. Rome était remplie de professeurs qui enseignaient cet art à une foule de disciples, et qui trouvaient des théâtres dans toutes les maisons. Non-seulement les femmes les recherchaient pour leurs jeux; mais encore par des motifs d'une passion effrénée : *Illis fœminæ, simulque viri, animas et corpora substituunt*, dit Tertullien.

Il est vrai que les pantomimes furent chassés de Rome sous Tibère, sous Néron et sous quelques autres empereurs : mais leur exil ne durait pas longtemps. La politique qui les avait exilés les rappelait bientôt pour plaire au peuple, ou pour faire diversion à des factions plus à craindre pour l'empire. Domitien les ayant éloignés, Néron les fit revenir, et et Trajan les chassa encore. Il arrivait même que le peuple, fatigué de ses propres désordres, demandait l'expulsion des pantomimes; mais il demandait bientôt leur rappel avec plus d'ardeur.

Il est aisé de juger que l'ardeur des Romains pour les jeux des pantomimes, dut faire négliger la bonne comédie. En effet, on vit depuis le

vrai genre dramatique décheoir insensiblement, et bientôt il fut presque absolument oublié. On négligea les expressions de l'organe de la voix, pour ne s'appliquer qu'à celles que pouvaient rendre les mouvemens et les gestes du corps. Ces expressions, qui ne pouvaient admettre toutes les nuances de celles des sens, et avec lesquelles on n'eût jamais inventé les sciences spéculatives, firent sous les empereurs une partie de l'éducation de la jeunesse romaine. Les personnes les plus respectables rendaient aux professeurs pantomimes des visites de devoir et les accompagnaient partout.

Cependant l'empereur Antonin s'étant aperçu que ces pantomimes étaient cause qu'on négligeait le commerce, l'éloquence et la philosophie, voulut réduire leurs jeux à des jours marqués; mais le peuple murmura, et il fallut lui rendre en entier ses amusemens, malgré toute l'indécence qui marchait à leur suite. Rome était trop riche, trop puissante et trop plongée dans la mollesse pour redevenir vertueuse : l'art des pantomimes, qui s'était introduit si brillamment sous Auguste et qui fut une des causes de la corruption des mœurs, ne finit qu'avec la destruction de l'empire. Je me suis gardé de tout dire sur cette matière; je n'en ai pris que la fleur : mais ceux qui seront curieux de plus grands détails, peuvent lire Plutarque, Lucien, les Mémoires de littérature, l'abbé Dubos et le Traité pleiu d'érudition de Caliacchi.

Pantomime se dit aussi d'un air sur lequel deux ou plusieurs danseurs exécutent en danse une action qui porte le nom de pantomime. Les airs de pantomimes ont pour l'ordinaire un couplet principal

qui revient souvent dans le cours de la pièce, et qui doit être le plus simple : mais ce couplet est entremêlé d'autres plus saillans, qui parlent pour ainsi dire, et font image dans les situations où le danseur doit mettre une expression déterminée.

§. VI. PLANIPÈDES. Les acteurs mimes sont aussi appelés par quelques auteurs *planipèdes*, parce qu'ils paraissent les pieds nus. On sait que les acteurs des tragédies chaussaient le cothurne, espèce de bottes qui n'allaient qu'au genou, et dont les acteurs d'aujourd'hui conservent encore à peu près la figure. On distinguait les acteurs comiques par leurs brodequins, chaussure plus ordinaire et moins élevée; mais les acteurs mimes ne mettaient jamais de masque, ni aucun habit extraordinaire ou de caractère.

Ils n'avaient jamais dans leurs pièces aucune action principale ni suivie; ils ne représentaient que des farces sans aucune liaison : d'où il suit que, ne mettant jamais sur la scène aucun caractère marqué et soutenu, ils ne pouvaient se servir des habits appelés de caractère. Ils avaient néanmoins la tête rasée comme nos arlequins : ce n'était point qu'ils affectassent ce caractère particulier, mais parce que les anciens regardaient comme une chose indécente d'avoir la tête rasée.

Les mimes profitèrent de ce préjugé pour venir à bout du dessein qu'ils avaient de se rendre très-ridicules et de faire rire le peuple. Ce fut par le même motif qu'ils se barbouillèrent de suie; car ce n'était pas pour empêcher qu'on ne les reconnût; ainsi qu'en usaient les anciens acteurs grecs : ils ne se défiguraient que pour exciter les ris du peuple. Ils

crurent devoir aussi, dans les mêmes vues, se couvrir de peaux d'animaux au lieu d'habits : ce qui contribuait à leur donner l'air grotesque qu'ils affectaient.

§. VII. SANNIONS : espèces de mimes chez les Grecs et chez les Romains, qui jouaient avec la tête rase, pour se faire mieux souffleter et pour divertir la populace.

§. VIII. CHIRONOMIE : mouvement du corps, mais surtout des mains, fort usité parmi les anciens comédiens, par lequel, sans le secours de la parole, ils désignaient aux spectateurs les êtres pensans, dieux ou hommes, soit qu'il fût question d'exciter les ris à leurs dépens, soit qu'il s'agît de les désigner en bonne part.

C'était aussi un signe dont on usait avec les enfans, pour les avertir de prendre une posture de corps convenable. C'était encore un des exercices de la gymnastique.

CHAPITRE VIII.

§. I.er DÉCLAMATION DES ANCIENS. Quelques savans prétendent que les anciens ont eu l'art de partager l'action théâtrale entre deux acteurs, de manière que l'un faisait les gestes, tandis que l'autre récitait.

Tite-Live dit qu'Andronicus, qui, suivant l'usage de ce temps-là, jouait lui-même dans ses pièces, s'étant enroué à force de répéter un morceau qu'on redemandait, obtint la permission de faire chanter les paroles par un jeune comédien, et qu'alors il représenta ce qui se chantait avec un mouvement et des gestes d'autant plus vifs, qu'il n'était plus occupé du chant.

Le point de la difficulté était de chanter suivant le geste des comédiens, et de réserver la voix pour le dialogue.

Plusieurs ont soutenu qu'il ne faut entendre par là que le partage de la récitation et de la langue. Ils se fondent sur ce que ni Cicéron, ni Horace, ni Quintilien, n'ont parlé du partage de la récitation et du geste; matière intéressante dont il serait difficile qu'aucun de ces auteurs n'eût dit un mot. Il paraît que cette question est une de celles qui ne pourront jamais être absolument éclaircies.

Au reste, il est certain que la déclamation est un des arts d'imitation que les anciens Grecs ont cultivés avec le plus de soin et de succès. Ils avaient l'avantage de parler la langue la plus sonore, la plus riche, la plus majestueuse, la plus expressive et la plus variée qui ait pu être inventée. Cette langue, prêtant au discours les accens énergiques des passions et le langage touchant du sentiment, rendait avec la même facilité leurs graduations et leurs inflexions diverses; d'autre part, les Grecs, doués d'une sensibilité exquise, étaient de bons juges, qui savaient apprécier le talent et tenir compte de ses heureux efforts par de vifs applaudissemens et d'honorables récompenses.

Les acteurs grecs possédaient à leur tour cette finesse de tact, ce sentiment profond et cet élan du génie, faits pour saisir et pour exprimer les passions. Il y avait dès-lors, dans tout le spectacle, une correspondance et une communication parfaites et continues des mêmes sensations, qui électrisaient et ravissaient à la fois et dans le même instant les acteurs et les auditeurs.

Chez les Grecs et chez les Romains, la déclamation parlée était soutenue par le son de la lyre, et donnait successivement la quarte, la quinte et l'octave, pour contenir ou régler la voix de l'acteur : c'est ce qu'on appelait *mélopée*. Les orateurs même faisaient usage de la lyre à la tribune pour se donner le ton. Les chanteurs étaient accompagnés par la flûte.

Les acteurs, obligés de déclamer dans un vaste théâtre et de se faire entendre à une distance immense par un peuple innombrable, se garnissaient la bouche de lames d'airain, et avaient dans la concavité de leur masque des tuyaux de métal qui renforçaient leur voix et la faisaient retentir au loin, correspondans à de grands vases placés, comme autant d'échos, sous les gradins des salles de spectacles.

Les Grecs et les Latins n'admettaient point de femmes sur la scène, et faisaient jouer leurs rôles par de jeunes garçons, plus capables de soutenir la véhémence et les efforts de la déclamation.

LIVRE II.

NOTICES HISTORIQUES, ORIGINES ET CAUSES PREMIÈRES DES DIVERS THÉATRES ET SPECTACLES DRAMATIQUES CONNUS CHEZ LES NATIONS MODERNES.

CHAPITRE I.er

§. 1.er THÉATRE FRANÇAIS. Les confrères de la passion ayant loué une salle à l'hôpital de la Trinité, élevèrent un théâtre propre à ce genre de représentations qu'ils donnèrent au peuple les jours de fêtes. Le devant de leur théâtre était semblable à celui que nous avons aujourd'hui : mais ils avaient dressé dans le fond des échafauds, dont le plus élevé était destiné à représenter le paradis; un autre représentait la maison de Pilate, etc.

A chaque côté du théâtre, il y avait des gradins sur lesquels les acteurs s'asseyaient après avoir joué leurs rôles, ou pour attendre que leur tour revînt; car ils ne disparaissaient qu'après avoir fini entièrement tout ce qu'ils avaient à dire : en sorte qu'il fallait que le spectateur les supposât absens lorsqu'ils étaient assis.

Sur le bord du théâtre on avait placé l'enfer : c'était une gueule de dragon par laquelle les diables entraient ou sortaient. Il y avant encore une petite niche avec des rideaux; et c'était une espèce de

chambre pour cacher aux spectateurs certains détails qu'on ne pouvait leur représenter.

Le théâtre est aujourd'hui une grande salle dont une partie est occupée par la scène, que nous appelons particulièrement théâtre, qui comprend l'espace où les acteurs représentent, et dans lequel sont les décorations et les machines. Le reste de la salle est distribué en un espace nommé parterre, où l'on est debout; et en un amphithéâtre carré, opposé au théâtre, avec plusieurs rangs de siéges et de loges par étages au pourtour.

§. II. On appela d'abord Moralités les premières comédies saintes qui furent jouées en France, dans le quinzième et le seizième siècle. Au nom de moralités succéda celui de *mystères de la passion*. Ces pieuses farces étaient un mélange monstrueux d'impiétés et de simplicités, mais que ni les auteurs ni les spectateurs n'avaient l'esprit d'apercevoir.

Dans la *Conception à personnages* (c'est le titre d'une des premières moralités jouées sur le théâtre français, et imprimée in-4.° gothique, à Paris, chez Allain Lotrian), on fait ainsi parler Joseph :

Mon soulcy ne se peut deffaire
De Marie, mon épouse sainte,
Que j'ai ainsi trouvée enceinte;
Ne scay s'il y a faute ou non.
. . . . . .
. . . . . .
De moi n'est la chose venue:
Sa promesse n'a pas tenue,
. . . . . .
Elle a rompu son mariage.
Je suis bien infeible, incrédule,

Quand je regarde bien son faire,
De croire qu'il n'y ait meffaire.
Elle est enceinte; et d'où viendroit
Le fruict? Il faut dire par droit
Qu'il y ait vice d'adultère,
Puisque je n'en suis pas le père.
. . . . . .
Elle a été trois mois entiers
Hors d'icy, et au bout du tiers
Je l'ai toute grosse reçue:
L'aurait quelque paillard déçue,
Ou de fait voulu efforcer?
Ha! brief, je ne scay que penser.

Voilà de vrais blasphèmes en bon français, et Joseph allait quitter son épouse, si l'ange Gabriel ne l'eût averti de n'en rien faire. Mais qui croirait qu'un jésuite espagnol du dix-septième siècle, Jean Carthagena, mort à Naples en 1617, ait débité dans un livre intitulé *Josephi Mysteria*, que Saint-Joseph peut tenir rang parmi les martyrs, à cause de la jalousie qui lui déchirait le cœur quand il s'aperçut de jour en jour de la grossesse de son épouse? Quelle porte n'ouvre-t-on pas aux railleries des profanes, lorsqu'on ose se faire des martyrs de cette nature, et qu'on expose nos mystères à des idées d'une imagination aussi dépravée!

On donnait aussi autrefois le nom de *moralités* à des espèces de ballets ou opéras. On en représenta un de cette espèce au mariage du prince palatin du Rhin avec la princesse d'Angleterre. En voici la description telle que l'a faite un auteur contemporain.

Un Orphée jouant de sa lyre entra sur le théâtre, suivi d'un chien, d'un chat, d'un chameau, d'un

ours, d'un mouton, et de plusieurs animaux sauvages, lesquels avaient délaissé leur nature farouche et cruelle en l'oyant chanter de sa lyre. Après vint Mercure, qui pria Orphée de continuer les doux airs de sa musique, l'assurant que non-seulement les bêtes farouches, mais les étoiles du ciel danseraient au son de sa voix.

Orphée, pour contenter Mercure, recommença ses chansons. Aussitôt on vit que les étoiles du ciel commencèrent à se remuer, sauter, danser; ce que Mercure regardant, et voyant Jupiter dans une nue, il le supplia de vouloir transformer quelques-unes de ces étoiles en des chevaliers qui eussent été renommés en amour par leur constante fidélité envers les dames.

A l'instant parurent plusieurs chevaliers dans le ciel, tous vêtus d'une couleur de flamme, tenant des lances noires, lesquels, ravis aussi de la musique d'Orphée, lui en rendirent une infinité de louanges.

Mercure alors supplia Jupiter de transformer les autres étoiles en autant de dames qui avaient aimé ces chevaliers. Incontinent ces étoiles, changées en autant de dames, se montrèrent vêtues de la même couleur que les chevaliers.

Mercure voyant que Jupiter avait ouï ses prières, le supplia de permettre que toutes ces ames célestes de chevaliers, avec leurs dames, descendissent en terre pour danser à ces noces royales.

Jupiter lui accorda encore cette requête; et les chevaliers et leurs dames, descendant des nues sur le théâtre au son de plusieurs instrumens, dansèrent divers ballets : ce qui fut la fin de cette belle moralité.

Le sujet d'une moralité intitulée *le Mirouer et l'exemple des enfans ingrats*, est singulier. Un père et une mère, en mariant leur fils unique, lui abandonnent généralement tous leurs biens sans se rien réserver. Ils tombent bientôt après dans une grande misère, et ont recours à ce fils à qui ils ont tout donné; mais celui-ci, pour n'être pas obligé de les secourir, feint de ne les pas connaître, et les fait chasser de sa maison.

Peu de temps après il se sent envie de manger du pâté de venaison; il le fait faire : on le lui apporte, il l'ouvre avec empressement; aussitôt il en sort un gros crapaud qui lui saute au visage et s'y attache. Sa femme, ses domestiques, font de vains efforts pour l'en arracher, rien ne peut faire démordre cet animal. L'on soupçonne alors que ce pourrait être là une punition divine.

On le mène chez le curé, qui, instruit de sa conduite envers ses père et mère, trouve le cas trop grave pour en connaître, et le renvoie à l'évêque. Celui-ci, informé de l'excès de son ingratitude, juge qu'il n'y a que le pape qui puisse l'absoudre, et lui conseille de l'aller trouver : il obéit. Dès qu'il est arrivé, il se confesse au saint-père, qui lui fait un beau sermon pour lui faire sentir toute l'énormité de son crime; et, voyant la sincérité de son repentir, il lui donne l'absolution. A l'instant le crapaud tombe du visage de ce jeune homme, qui, suivant l'ordre du pape, vient se jeter aux pieds de son père et de sa mère pour leur demander pardon : et il l'obtient.

§. III. Mystères : terme consacré aux farces pieuses jouées autrefois sur nos théâtres; en voici l'origine.

Il est certain que les pélerinages introduisirent ces spectacles de dévotion. Ceux qui revenaient de la Terre-Sainte, de Sainte-Reine, du mont Saint-Michel, de Notre-Dame du Puy, et d'autres lieux semblables, composaient des cantiques sur leurs voyages, auxquels ils mêlaient le récit de la vie et de la mort de Jésus-Christ, d'une manière véritablement très-grossière, mais que la simplicité de ces temps-là semblait rendre pathétique. Ils chantaient les miracles des saints, leur martyre, et certaines fables auxquelles la créance des peuples donnait le nom de visions.

Ces pélerins, allant par troupes et s'arrêtant dans les places publiques, où ils chantaient, le bourdon à la main, le chapeau et le mantelet chargés de coquilles et d'images peintes de différentes couleurs, faisaient une espèce de spectacle qui plût, et qui excita quelques bourgeois de Paris à former des fonds pour élever un théâtre où l'on représenterait ces moralités les jours de fêtes, autant pour l'instruction du peuple que pour son divertissement. L'Italie en avait déjà montré l'exemple; on s'empressa de l'imiter.

Ces sortes de spectacles parurent si beaux dans ces siècles ignorans, que l'on en fit les principaux ornemens des réceptions des princes quand ils entraient dans les villes; et comme on chantait *noël*, *noël*, au lieu des cris de *vive le roi*, on représentait dans les rues la Samaritaine, le mauvais Riche, la Conception de la Sainte-Vierge, la Passion de Jésus-Christ, et plusieurs autres mystères, pour les entrées des rois.

On allait au-devant d'eux en procession avec les

bannières des églises; on chantait à leur louange des cantiques composés de passages de l'Écriture-Sainte, cousus ensemble pour faire allusion aux actions de leurs règnes.

Telle est l'origine de notre théâtre, où les acteurs, qu'on nommait Confrères de la Passion, commencèrent à jouer leurs pièces dévotes en 1402. Cependant, comme elles devinrent ennuyeuses à la longue, les confrères, intéressés à réveiller la curiosité du peuple, entreprirent, pour y parvenir, d'égayer les mystères sacrés. Il aurait fallu un siècle plus éclairé pour leur conserver leur dignité; et dans un siècle éclairé, on ne les aurait pas choisis. On mêlait aux sujets les plus respectables les plaisanteries les plus basses, et que l'intention seule empêchait d'être impies; car, ni les auteurs, ni les spectateurs, ne faisaient une attention bien soutenue à ce mélange extravagant, persuadés que la sainteté du sujet couvrait la grossièreté des détails. Enfin le magistrat ouvrit les yeux, et se crut obligé, en 1545, de proscrire sévèrement cet alliage honteux de religion et de bouffonnerie.

Alors naquit la comédie profane, qui, livrée à elle-même et au goût peu délicat de la nation, tomba, sous Henri III, dans une licence effrénée, et ne prit le masque honnête qu'au commencement du siècle de Louis XIV.

§. IV. Les Sotties étaient des espèces de farces caractérisées par une satire effrénée et souvent même personnelle. Il ne nous en est parvenu qu'un très-petit nombre. Celle qui fut jouée aux Halles le mardi-

gras de 1511, était un tissu de traits amers et piquans contre le pape Jules II.

Je hasarderai une conjecture sur l'étymologie du mot de *sottie*. Les poëtes de ce temps cachaient le plus souvent leur véritable nom, ou ne l'indiquaient que dans quelque endroit de leurs ouvrages par des espèces d'acrostiches; c'est-à-dire par les lettres initiales d'un certain nombre de vers, lesquelles répondaient à celles dont était formé leur nom, ou un autre que souvent ils adoptaient et qui pouvait les faire connaître.

Jehan Bouchet s'annonçait sous celui du *Traverseur des voies périlleuses*; François Habert, sous celui du *Banni de Liesse*, etc. Pierre Gringore se déguisait sous le titre de *Mère sotte*. La satire caractérisait particulièrement les ouvrages de ce dernier; on peut en voir la preuve dans ses Fantaisies et ses Menus Propos. Il est donc probable que, d'après le nom que cet auteur avait adopté, on a appliqué la dénomination de *sottie* aux pièces de théâtre que le ton satirique distinguait des autres, comme on appelle, dans la conversation ordinaire, des pasquinades les plaisanteries épigrammatiques et mordantes, semblables à celles qu'on affiche à Rome sur la statue de Pasquin.

CHAPITRE II.

§. 1.er THÉATRE ESPAGNOL. Les Espagnols peuvent disputer à toutes les autres nations le rétablissement de la véritable comédie. Ils donnèrent d'abord de petites farces en un acte, qu'on appelait *entremes-*

ses, ou *jornadas*, journées. L'action de cet acte roulait sur un fait ridicule : cela est très-conforme aux mimes latins. Ces entremessés se représentaient dans les carrefours, à l'occasion de quelque fête sacrée ou profane.

Ces passe-temps de la populace firent place à la comédie, qui commença, comme en Grèce, sans ornement et sans choix du local.

Les théâtres d'Espagne conservent encore les noms qu'on leur donna dans les commencemens : *Corrales*, qui veut dire basses cours ; quand on veut leur donner un nom plus honnête, *patios*, grandes cours. Ceux des grands seigneurs se nomment *coliseo*.

Le milieu du quinzième siècle fut l'époque du rétablissement de la bonne comédie chez les Espagnols, que les Français et les Italiens ne datent que du seizième et dix-septième.

D. Lope de Rueda et Navarro, qui étaient contemporains, mirent en trois actes la comédie, qui auparavant était divisée en quatre, et ils appelèrent *jornadas* ce qu'on nommait *actos* dans ces premiers temps.

Les poëtes dramatiques espagnols les plus connus sont Lopès de Vega, Calderon, Mureto, Solis, Salazar, Molina. A l'égard de leurs ouvrages, ils surpassent en nombre tous ceux des Français et des Italiens réunis.

Ce n'est point par ignorance que les Espagnols n'ont pas suivi les règles d'Aristote ; D. Lopès de Vega nous dit que D. Lope de Rueda les a observées, et que si les poëtes espagnols ne s'y sont point attachés, c'est moins par ignorance que par la né-

cessité de plaire à la nation. Malgré tout cela, on peut regarder ce théâtre comme une source intarissable pour toutes les nations.

Les comiques du théâtre espagnol sont plus dans le goût des Italiens que des autres peuples. On appelle *gracioso* l'acteur qui joue le principal rôle comique : ce personnage ressemble à celui d'arlequin.

Il y a ordinairement des soubrettes comiques dans les pièces espagnoles, que l'on nomme de *capa y espada*. Ces pièces sont du genre de la Dame invisible ou de l'Esprit follet, etc.

On peut conclure de tout cela que le théâtre espagnol, quoique dénué de règles, peut servir de modèle à tous les théâtres de l'Europe, soit par la singularité des idées, soit par le nombre prodigieux et la variété des sujets de comédie qui n'appartiennent qu'à lui.

En Espagne, les théâtres sont presque carrés; ils ont trois étages, avec des loges au premier et au second rang; au-dessous est un amphithéâtre garni de bancs: c'est-là que se placent les femmes.

Dans la loge en face du théâtre, il y a toujours un intendant de police. Le juge royal assiste aussi au spectacle, avec trois archers derrière lui; il se place, ou sur le théâtre, ou dans une des deux loges qui lui sont destinées, aux côtés de la porte qui est vis-à-vis du théâtre. Les personnes qui ne veulent point être vues sont au second rang des loges.

Sur la même ligne et dans toute la façade du fond, est l'endroit destiné pour les moines. On est assis, aux deux côtés du parterre, sur des gradins; et il y a un autre endroit appelé *pacio*, où il y a des bancs, et qui est de la largeur du théâtre.

Les Espagnols composèrent, plus tôt que les autres nations polies de l'Europe, des poëmes dramatiques où l'on remarque quelque méthode. On fait remonter l'époque de ce théâtre au milieu du quinzième siècle. Leurs pièces étaient d'abord de petites farces satiriques; depuis, l'étonnante fécondité de leurs poëtes donna à ce peuple le plaisir de la variété.

Lopès de Vega a, dit-on, composé lui seul plus de quinze cents pièces.

Dans les drames espagnols, on trouve quelquefois de ces beautés de détails, fruits d'une imagination échauffée. Au reste, les Français n'ont point dédaigné d'aller puiser à cette source: entre nos auteurs, Rotrou, Corneille, et surtout Molière, sont ceux qui ont le plus emprunté des pièces espagnoles.

§. II. ACTES SACRAMENTAUX: ce sont des drames saints que l'on représente en Espagne dans certains temps de l'année et particulièrement le jour de la Fête-dieu. Ce sont des ouvrages allégoriques qui traitent toujours des mystères de notre religion, mais sans avoir aucune ressemblance avec les drames d'Italie et de France, dans lesquels on représentait les mystères de la passion ou quelque événement de la vie des martyrs. Don Pedre Calderon est regardé comme le meilleur des poëtes qui ont travaillé en ce genre.

La forme de ces drames est toujours allégorique. On personnifie la mémoire, la volonté, l'entendement, le judaïsme, l'église, l'idolâtrie, l'apostasie, et jusqu'aux cinq sens du corps humain. Très-souvent parmi de tels acteurs il y a des personnages réels, et on n'oublie pas d'y mettre un acteur comique.

L'action roule toujours sur les mystères de la re-

ligion, et principalement sur celui de l'eucharistie, par où le spectacle se termine.

On ne sera peut-être pas fâché de connaître un de ces actes sacramentaux. Voici un de ceux qu'on représente le plus fréquemment en Espagne. Il est du fameux Calderon, et a pour titre l'*Auto sacramental de las plantas*. Les acteurs sont l'épine, le mûrier, le cèdre, l'amandier, le chêne, l'olivier, l'épi, la vigne et le laurier. Deux anges entrent sur le théâtre, et adressant la parole à toutes les plantes, ils leur déclarent qu'une d'entre elles doit produire un fruit doux et admirable. Ils les invitent à un combat divin pour mériter une couronne qu'un de ces anges tient à la main et qu'il va attacher à un côté du théâtre. Ils leur donnent la faculté de parler, et ils s'en vont. Les arbres parlent, et sont dans l'admiration.

Le cèdre arrive le dernier, avec un bâton à la main, en forme de croix. Tous les autres interlocuteurs sont surpris de voir cet arbre, qu'aucun d'eux n'avait vu. Le cèdre fait un long discours allégorique sur la création du monde; de l'homme, des animaux et des végétaux. Il leur dit que, puisque les animaux qui habitent la mer, la terre et les airs, connaissent un roi; les arbres en doivent avoir un aussi. Il ajoute qu'il ne se vante point de mériter cette prééminence, mais qu'il sera juge entre eux, qui la méritera; et il sort.

Les plantes qui restent sur la scène sont choquées qu'un arbre étranger s'arroge le droit d'être leur arbitre; elles font valoir les attributs que les hommes leur accordent, et par lesquels chacun prétend l'emporter sur les autres.

Dans une scène qui suit, le cèdre propose à chaque plante de donner un placet et de déduire leurs titres; ce qui s'exécute. Ensuite paraît le cèdre, tenant devant lui une croix dont les bras sont entrelassés de feuilles de cèdre, de cyprès et de palmes. Les plantes se partagent pour et contre la prétendue violence que le cèdre leur fait en se nommant leur arbitre. L'épine éclate de colère, lui demande qui il est; et sur ce qu'il refuse même de dire son nom, elle s'irrite et dit qu'elle seule suffira pour arracher et détruire un arbre qui n'est point connu dans le pays et qui veut le tyranniser. Elle s'approche de lui et l'embrasse: le cèdre s'écrie qu'elle lui déchire le corps. En cet instant on voit du sang sortir de la croix. Toutes les plantes en frémissent; le cèdre dit qu'il arrosera de ce sang toute la terre. L'épine et la vigne s'approchent de la croix pour le recevoir. Le cèdre, voyant leur humilité, tenant toujours la croix devant lui, dit ces paroles: Puisque, devenues humbles et compatissantes, vous recevez toutes deux mon corps et mon sang, c'est en vous seules que dès aujourd'hui mon corps et mon sang deviendra un divin trésor.

L'épine, qui est restée ensanglantée, se désespère, et voyant toutes les plantes fuir à son aspect, elle fait une grande lamentation. La croix paraît en l'air. Quelques-unes des plantes demandent au cèdre de déclarer celle qui mérite la couronne. Le cèdre dit que c'est l'humilité qui l'obtiendra, et il nomme l'épine et la vigne. La pièce finit ainsi par une pensée qui a rapport au mystère de l'eucharistie; condition essentielle aux actes sacramentaux.

Ces sortes de drames sont précédés d'un prologue auquel on donne l'épithète de sacramental, et on y ajoute un titre qui semble n'avoir jamais de rapport à la Fête-dieu, qui en est pourtant le seul objet; par exemple, le prologue sacramental du fou. Au commencement de ce prologue, on entend les gens dans la coulisse qui crient: *Prenez garde au fou qui s'est échappé! courons, courons après!* Le fou paraît ensuite, disant à ceux qui crient après lui, de ne point s'inquiéter; qu'il n'est pas ce qu'il était auparavant; que le plaisir d'être témoin de la fête l'a fait sortir, et en moins de deux cents petits vers il fait l'énumération de tous les prodiges de l'Ancien Testament et des mystères du Nouveau.

Il en est de même du Prologue sacramental du Paysan, des Équivoques, etc., qui promettent par leur début tout le contraire de ce qui se trouve à la fin.

Il y a en Espagne plus de six cents de ces actes et prologues sacramentaux imprimés, sans compter un nombre infini qui ne le sont pas.

§. IV. Fêtes de cour. C'est le nom que les Espagnols donnent à certaines pièces qu'on représente pour solenniser des événemens heureux, tels que la naissance d'un prince, une victoire, un mariage d'où dépendait la tranquillité de l'état. Le spectacle est alors entremêlé de machines, de décorations, de chants et de danses.

Les danses sont tantôt dans le goût grotesque, tantôt dans le grave, et souvent caractérisées.

Leur chant n'est qu'une lamentation éternelle, une expression de tristesse qui dégénère en langueur: aussi y a-t-il chez eux un proverbe qui dit que les Espagnols gémissent en chantant.

Digitized by Google

CHAPITRE III.

§. 1.er THÉATRE ITALIEN. Les théâtres en Italie ont communément quatre rangs de loges, outre un autre rang qui fait l'enceinte du parterre. On voit même à Venise un théâtre à sept rangs de loges. Celui de Parme n'a point de loges, mais seulement des gradins en amphithéâtre.

A Venise, on peut aller masqué au spectacle.

Il y a ordinairement dans cette ville huit théâtres ouverts, quatre pour les comédies et quatre pour les opéras.

Le parterre est peu considéré dans ce pays.

Les spectacles, dans presque toutes les villes d'Italie, sont tumultueux; les Italiens crient de toutes leurs forces *viva* lorsque le poëte ou les acteurs les ont contentés : si c'est le contraire, ils crient *va dentro*, en accablant quelquefois les acteurs d'injures; souvent même leur indignation va plus loin.

A Gênes, à Lucques, à Florence, il y a plus de police et par conséquent plus de décence dans les spectacles.

Dans plusieurs villes, on joue la comédie en plein jour, alors les spectacles sont plus tranquilles.

A Rome, les femmes ne montent point sur le théâtre depuis la défense qui leur en fut faite par Innocent XI; mais leurs rôles sont remplis par de jeunes garçons qui en prennent les habillemens.

La comédie eut, en Italie comme ailleurs, une origine très-grossière. Elle consistait d'abord dans des farces aussi insipides qu'indécentes qu'on représentait de place en place.

A ces farces succédèrent les *comédies de la passion*, qui furent jouées à Rome sur la fin du treizième siècle. Ces comédies pieuses étaient quelquefois accompagnées de pièces profanes, licencieuses et mal conduites, et encore plus mal dialoguées. Bibiena, Machiavel, l'Arioste, ont mieux conduit la fable de leurs pièces; mais ils semblent s'être modelés sur les anciens auteurs pour la licence qui règne dans l'action et dans les dialogues de leurs comédies.

Enfin des personnes d'esprit et de goût opposèrent à cet abus du théâtre italien des traductions de Corneille et de Racine, et des pièces imitées de nos meilleurs auteurs; d'autres travaillèrent dans le goût des anciens poëtes de la Grèce et de Rome.

Il y a un genre singulier de comédies, que nous avons reçu en France, et qui est assez en vogue en Italie: c'est une espèce d'intrigue mise en action, mais dont les dialogues sont remplis sur-le-champ et comme à l'impromptu par les acteurs. Cette espèce de comédie tire son principal mérite de plusieurs rôles bouffons qui lui sont essentiels, et de l'enjouement, qui en fait l'ame.

C'est en Italie qu'est le véritable règne de l'opéra, puisqu'il y a eu des temps où dans une même ville on en a joué tous les jours sur six théâtres à la fois. Le premier opéra, suivant M. Ricoboni, parut en 1637 à Venise. Autrefois on donnait ce spectacle avec un superbe appareil de machines et de décorations; mais les machines sont aujourd'hui négligées dans ce pays, et tout l'art s'épuise en décorations. C'est l'Italie qui est encore en possession de donner aux autres théâtres et aux cours de l'Europe des *virtuoses* renom-

més pour le chant, et d'habiles compositeurs de musique.

Personnages du Théâtre Italien.

§. II. Arlequin : personnage qui, dans la comédie italienne, fait le rôle de bouffon pour divertir le peuple par ses plaisanteries. Nous l'avons introduit en France sur nos théâtres ; il jouait un des principaux rôles dans les pièces françaises qu'on représentait sur le théâtre italien.

Quelques-uns prétendent que l'arlequin est un personnage qui vient des anciens mimes latins, qui avaient comme lui la tête rasée, et que l'on appelait *plani pedes.*

Sanniones mimum agebant rasis capitibus, fuligine faciem obducti, dit Vossius. « Les bouffons re-« présentaient les mimes ayant la tête rasée et le « visage couvert de suie. » Rien ne ressemble plus à arlequin.

Le mot de *sanniones*, bouffons, paraît encore d'une grande autorité. L'arlequin et le scapin s'appellent *zanni* dans toute l'Italie, et *zanni* semble dériver du mot *sannio.*

Cicéron, *de Oratore : Quid enim potest tam ridiculum quàm sannio esse, qui ore, vultu, imitandis motibus, voce, denique corpore ridetur ipso ?* Ces traits, ajoutés aux précédens, semblent ne rien laisser à désirer au portrait d'arlequin.

L'ancien caractère de l'arlequin était seulement d'être balourd et gourmand ; mais les modernes, et surtout les auteurs français, lui ont donné de l'esprit, et même de la morale, avec beaucoup de simplicité.

On peut voir ce que cet heureux mélange produit dans Arlequin sauvage, dans Timon le misanthrope.

Quelques-uns prétendent que ce nom doit son origine à un fameux comédien qui vint à Paris sous le règne de Henri III, et que, comme il fréquentait familièrement la maison du président de Harlai, qui lui avait accordé ses bonnes graces, ses camarades l'appelaient, par dérision ou par envie, Harlequin, le petit de Harlai. Mais ce récit a tout l'air d'une fable, et ne paraît pas s'accorder avec les mœurs graves et austères du premier président de Harlai.

§. III. Scapin : nom d'un personnage de la comédie italienne. Le scapin porte un habit de livrée, un manteau, un bonnet et une dague; il parle bergamasque ou lombard, ainsi que l'arlequin. Son caractère est celui des esclaves des comédies de Plaute et de Térence, intrigant, fourbe et toujours prêt à servir les entreprises de la jeunesse libertine.

§. IV. Beltrame : nom d'un personnage de l'ancienne comédie italienne. Ce personnage est peu connu; son masque et son habit étaient à peu près semblables à celui de scapin, et son emploi sans doute était le même. Nicolo Barbieri, qui vint en France sous le règne de Louis XIII, est le seul dont le nom soit resté.

§. V. Zanni. L'arlequin et le scapin sont appelés en Italie *zanni*. On a beaucoup disputé sur l'étymologie de ce mot; l'opinion la plus vraisemblable est qu'il vient de *sannio*, mot latin qui signifie un mime qui, de la bouche, du visage, des gestes, de la voix et des mouvemens du corps, fait rire les spectateurs.

§. VI. Scaramouche : nom d'un personnage de la

comédie italienne. L'habit du scaramouche napolitain est une imitation de l'espagnol en Italie. Son caractère était celui du capitan; mais comme Tiberio Fiorilli, qui parut le premier en France sous cet habit, était un excellent comédien, on lui fit jouer toutes sortes de rôles: cependant le fond de son caractère fut toujours fanfaron et poltron tout à la fois.

§. VII. DOCTEUR : nom d'un personnage de la comédie italienne. Le docteur tel que nous le voyons aujourd'hui, est différent de l'ancien ; son habillement a essuyé quelque réforme à son arrivée en France; le changement ne peut que lui être avantageux, puisqu'il en est devenu plus chargé et plus comique. Son langage est boulonnais, et son caractère est celui d'un bavard éternel qui ne parle que par sentences et par de mauvaises citations latines.

§. VIII. PANTALON : nom d'un personnage de la comédie italienne. Le pantalon moderne diffère de l'ancien, seulement par le vêtement qui en a conservé le nom, c'est-à-dire par le caleçon, qui tenait autrefois avec les bas: le reste de l'habillement est celui qu'on portait jadis à Venise. La première robe est appelée *zimara*, et est à peu près celle que les marchands avaient dans leurs boutiques. L'habit de dessous est le même que l'on portait par la ville, et qui était commun à toutes sortes de personnes. Il était rouge alors; et ce ne fut qu'après que la république de Venise eut perdu le royaume de Negrepont, que l'on changea, en signe de deuil, cet habit rouge en noir, et depuis on l'a toujours porté de cette couleur.

Pantalon a le masque d'un vieillard; son état est ordinairement celui d'un bourgeois ou d'un marchand;

son caractère est celui d'un homme simple et de bonne foi, mais toujours amoureux, et dupe, soit d'un rival, soit d'un fils, soit d'un valet, d'une servante ou de quelque autre intrigant.

Depuis le dernier siècle, on en a fait tantôt un bon père de famille, un homme plein d'honneur, tantôt un avare ou un père capricieux. Son langage doit toujours être vénitien, ainsi que son habit.

§. IX. PIERROT : nom d'un personnage de la comédie italienne. Il prit naissance sur le théâtre de Paris, et a servi à remplacer le rôle de l'arlequin ignorant et balourd, dont il a adopté le caractère, lorsque Dominique, pour complaire à la nation, qui aime l'esprit partout, eut mis dans son personnage les pointes et les saillies dont il fit un si heureux usage.

Un nommé Jareton fut le premier qui se chargea du rôle de pierrot : il en composa l'habit sur celui de polichinelle, et s'en étant fort bien acquitté, ce caractère, qui manquait au théâtre, y resta depuis, et passa même ensuite sur celui de l'opéra comique.

§. X. MÉZETIN : nom d'un personnage de l'ancienne comédie italienne. Le mézetin fut un personnage inventé, en 1680, par Angelo Constantini, qui avait été appelé pour doubler le fameux Dominique, dans le rôle d'arlequin. Comme il était souvent oisif et que le rôle de scapin manquait, il en prit l'emploi et le caractère; mais il en changea l'habit, qu'il composa, d'après les dessins de Calot, d'un bonnet, d'une fraise, d'une petite veste, d'une culotte, et d'un manteau d'étoffe rayée de différentes couleurs.

§. XI. POLICHINELLE : nom d'un personnage de

l'ancienne comédie italienne. Le polichinelle est tiré des anciens mimes latins : les Napolitains en ont deux, l'un fourbe et l'autre stupide ; et ce sont eux qui font les rôles du scapin et de l'arlequin, quoiqu'ils portent le même masque et le même habit.

§. XII. TARTAGLIA : nom d'un personnage de la comédie italienne. Un bonnet, une veste, un manteau de toile rayée en travers, de larges culottes et une paire de lunettes, composent son déguisement ; son caractère est celui d'un imbécille, et son parler bègue ; ce qui fournit quelquefois du comique à la scène.

§. XIII. LELIO : c'est un nom de théâtre de la comédie italienne pour les rôles d'amoureux, et il y a plusieurs pièces qui ont ce titre.

CHAPITRE IV.

THÉATRE ANGLAIS. Chez les Anglais le parterre est en amphithéâtre ; les hommes et les femmes y sont assis ensemble. Il n'y a qu'un rang de loges, et au-dessus, des galeries avec des gradins où le peuple va se placer.

On fait remonter la naissance du théâtre anglais à la fin du seizième siècle. Shakespear, de voleur de profession, selon quelques-uns, devint un grand acteur et un grand poëte dramatique. C'est lui et Johnson qui sont regardés comme les premiers poëtes dramatiques en Angleterre.

Tout ce que l'imagination peut inventer de plus horrible et de plus féroce, fait la matière des tragédies anglaises ; la scène est ordinairement ensan-

glantée: il arrive souvent que la pièce finit par le massacre de tous les acteurs principaux.

Si les pièces anglaises sont chargées de beaucoup d'incidens et de traits violens, c'est qu'il faut remuer bien puissamment ce peuple, qui, étant d'un caractère rêveur et distrait, prendrait peu d'intérêt au spectacle.

Les comédies anglaises sont la plupart obscènes dans l'action et dans le dialogue; mais elles offrent souvent une peinture très-vive des vices et des ridicules: les intrigues y sont toujours fortement nouées et même compliquées.

CHAPITRE V.

Théatre germanique. Dans les grandes villes de l'Allemagne, certains corps de métiers sont en possession depuis un temps immémorial de jouer des farces dans leurs processions. On appelait *phonasques* ou maîtres-chantres ces sociétés d'ouvriers et de poëtes en même temps.

Au milieu du seizième siècle, un d'entre eux nommé Hannsachs, cordonnier de profession, composa un grand nombre de drames allemands; il avait un génie si prodigieusement fécond, que ses pièces forment des volumes *in-folio*. On prétend qu'il a fait près de six mille pièces en tout genre, depuis 1514 jusqu'en 1567.

L'usage des pièces italiennes s'introduisit ensuite dans les écoles publiques. Enfin, en 1626, une troupe de comédiens hollandais, et à leur imitation une troupe de comédiens allemands, s'établirent à Ham-

bourg, où, par leurs jeux et par leurs pièces, ils changèrent tellement le goût des Allemands, que la confrérie des maîtres poëtes n'osa plus reparaître.

Le dramatique allemand est encore aujourd'hui dans le mauvais goût de l'ancien théâtre hollandais. Rien de plus affreux et de plus atroce que le sujet ordinaire de leurs pièces. Cependant les spectateurs se plaisent aussi aux traductions qu'on leur représente de quelques pièces françaises, italiennes, espagnoles ou anglaises. Les comédiens ont aussi des canevas italiens, traduits en leur langue, et qu'ils jouent à l'impromptu, à l'imitation des Italiens.

Les comédiens allemands sont pour l'ordinaire les auteurs des pièces nouvelles qu'on représente sur le théâtre. Si un particulier en composait, il n'en tirerait aucun honoraire, et serait obligé d'en faire présent à un acteur ou à une actrice. Le comédien acteur ou possesseur de la pièce, prélève, lui et ses héritiers, un certain droit qui lui appartient toutes les fois que la pièce se représente. On n'imprime point les pièces nouvelles, parce que l'impression ôterait, suivant le droit germanique, la possession de la pièce aux particuliers, pour la donner au public.

En Allemagne, l'état de comédien est honorable; et cette profession n'est point un obstacle pour posséder des charges importantes dans l'état.

CHAPITRE VI.

Théatre danois. M. le baron Holberg est, dit-on, le premier qui ait fait représenter des comédies danoises. Il y en a plusieurs estimées. On a commencé à traduire en notre langue des pièces de ce théâtre, dont il a paru un premier tome en 1746. Les Danois ne font point de tragédies. Leur comédies sont pour la plupart en prose. Ils ont d'assez bons acteurs, cette profession n'étant point, parmi ce peuple, flétrie par la religion ni par les lois. Il y a à Copenhague une troupe de comédiens français pensionnée du roi de Danemarck. La salle de spectacle est construite avec intelligence; les loges sont bien distribuées, les machines faites avec beaucoup de dépense et de simplicité.

CHAPITRE VII.

Théatre russe. Le dernier jour de l'année, on donne en Sibérie un spectacle dont le but est de rappeler l'idée de la mort, et dont le motif principal, dans ceux qui y jouent, est de gagner quelque argent.

« Nous vimes tout-à-coup, dit un voyageur, entrer » dans notre chambre une troupe de masques. L'un » d'eux, habillé de blanc, tenait une faux qu'il » aiguisait avec un morceau de bois; il vint droit à » moi, me menaça avec sa faux, et me dit: Christ » veut que tu meures. Parmi les autres masques, » l'un était le diable et l'autre la mort; quelques- » uns, des musiciens, et d'autres, hommes, femmes, » et dansaient au son des instrumens. La mort et

» le diable les regardaient, en disant : Ces gens-là » seront bientôt en notre pouvoir. Comme ce spec- » tacle ne nous amusait pas, nous donnâmes bien » vîte à la Mort de quoi boire à notre santé ; et » toute la compagnie prit congé de nous. »

Pâques et les autres grandes fêtes où les théâtres sont fermés en Europe, sont proprement les jours de spectacle en Sibérie. Pour donner une idée de ce qu'on y joue, je rapporterai une courte analyse d'une de ces représentations théâtrales. On y reconnaîtra nos anciens *mystères*, nos anciennes *moralités* ; et l'on conclura qu'en Sibérie l'art dramatique n'est précisément que ce qu'il était en France il y a quatre siècles.

Le premier acte s'ouvre par des chants : un petit garçon se présente ensuite, et vient souhaiter une bonne fête aux spectateurs. Un autre, habillé comme on nous peint le diable, fait marcher devant lui un vieillard qui lui représente la faiblesse de son âge. L'esprit infernal fait mille espiégleries, lui met autour du cou un serpent empaillé qui tient une pomme dans sa gueule, et le vieil Adam tombe à ses pieds, sans connaissance et sans vie. La mort entre une faux à la main, et se prépare à enlever le cadavre. Le petit diable s'y oppose ; mais Jésus-Christ, tenant une croix d'une main et de l'autre une couronne, oblige l'esprit infernal à s'enfuir. La vertu de la croix donne au vieil Adam une nouvelle vie. Jésus-Chrit le fait lever, lui met sur la tête la couronne ; et le vieillard, transporté de joie, lui témoigne sa reconnaissance : le sauveur lui dit de le suivre dans le ciel ; ils disparaissent l'un et l'autre.

Dans l'acte suivant, on joue les dix commandemens

de Dieu; et dans le troisième, le baptême. Ici un homme armé représentant un seigneur tartare, vante sa bravoure avec fanfaronnade. Deux chrétiens, sans armes et demi-nus, s'approchant de lui, le dépouillent de ses habits, font apporter une cuve, le jettent dedans, l'arrosant de trois ou quatre seaux d'eau, le font renoncer à ses vêtemens, à ses armes et à tout ce qu'il possède. Voilà l'image et le symbole du baptême. On fait ensuite quelques bouffonneries, et le spectacle finit comme il a commencé; c'est-à-dire que le diable, le vieil Adam, la mort, Jésus-Christ reparaissent sur la scène, et un petit garçon vient prononcer un discours suivi de chants.

Toutes ces pièces sont versifiées : les jeunes gens qui les débitent, le font avec une assurance étonnante. Ce sont les prêtres qui président à ces jeux et qui exercent les acteurs.

L'impératrice Elisabeth fit construire à Moscou la première salle d'opéra; elle est très-vaste, et peut contenir cinq mille spectateurs. Peu de temps après on donna, pour la première fois à Pétersbourg, un opéra en langue russe. L'auteur des paroles, l'auteur de la musique, les acteurs et les actrices, étaient tous de la nation. Ce phénomène fut suivi d'un plus remarquable encore par sa singularité : c'était une musique de chasse, qui, par son goût et son exécution, se distingue de toutes les autres musiques de ce genre en Europe.

Catherine II étant montée sur le trône, appela à sa cour le fameux Balthasar Galuppi, surnommé Buranelle, maître de musique de la chapelle de Saint-Marc, à Venise, un des plus célèbres compositeurs

de l'Italie moderne. Sa *Didone abbandonata* eut le plus grand succès. Après la première représentation, l'impératrice remit elle-même à l'auteur une magnifique boîte remplie de pièces d'or.

A Galuppi a succédé Tomaso-Traetta, artiste napolitain non moins célèbre; de sorte que l'opéra de Pétersbourg est aujourd'hui un des plus brillans de l'Europe.

CHAPITRE VIII.

Théâtre hollandais. Ce théâtre doit son origine à une association de beaux esprits, pareille à celle des troubadours de Provence.

Le *Miroir de l'Amour* est la plus ancienne pièce du théâtre hollandais : elle fut imprimée à Harlem en 1561.

Dans les anciennes pièces dramatiques on représentait tout naturellement. Dans une de ces pièces, Aman est pendu sur la scène, et Mardochée fait le tour du théâtre, monté sur une mule. On introduit dans une autre pièce un prince qui, étant condamné à mourir, est accompagné de deux prêtres pour le confesser, l'un habillé en évêque, l'autre en cardinal.

Les poëtes hollandais, pour se conformer au goût des spectateurs qui aiment l'extraordinaire et le merveilleux, ont quelquefois rempli la scène de choses extravagantes. Dans la tragédie de Circé, un compagnon d'Ulysse est amené devant le tribunal de cette magicienne pour être condamné. Le lion est le président; le singe, le greffier; l'ours, le bourreau. On pend le malheureux sur la scène, et ses membres tombent pièce à pièce dans un puits qui est au-dessous de la

potence : enfin, à la prière d'Ulysse, Circé ressuscite le pendu, et le fait sortir saiu et entier du puits.

Les Hollandais ne sont pas assez prévenus pour mettre leurs comédies à côté des nôtres : il n'en est pas de même pour le genre tragique ; et Louis Vondel leur paraît assez fort pour l'opposer à Corneille et à Racine. Ils disent de lui, comme d'Homère, que, dans quelque siècle qu'il eût vécu, il eût été un grand poëte ; que si, dès sa jeunesse, il avait, par ses études, perfectionné ses talens, s'il avait puisé le bon goût dans les sources de l'antiquité, s'il avait vécu dans un temps et chez une nation où la poésie ait été cultivée, il aurait égalé, surpassé même les anciens et les modernes : mais il monta sur le Parnasse sans le secours d'aucune étude ; et il avait près de trente ans lorsqu'il commença à apprendre le latin et le français. Les fruits de sa muse offrent dans quelques endroits une imagination si noble et si poétique, qu'on souffre de le voir ensuite tomber souvent dans l'enflure et dans la bassesse. Ses poésies ont été imprimées en neuf volumes ; et celles qui ornent le plus le recueil, sont les deux tragédies de la destruction de Jérusalem et de la prise d'Amsterdam, dont on sera peut-être bien aise d'avoir une idée.

Dans l'une, l'empereur Titus et le général Librarius paraissent au premier acte pour faire l'éloge du vainqueur de la Judée. Ce n'est pas le général qui se charge seul de louer les exploits de son maître : Titus prend lui-même le soin de s'élever jusqu'aux nues. Librarius ajoute quelques traits à l'image que l'empereur vient de tracer de son propre mérite ; et toute la scène n'est qu'un combat entre ces deux personnages, à qui

élevera le plus les actions héroïques de Titus. Parmi les Juifs, dont on entend les plaintes, la fille de Sion tient le premier rang : c'est une grande princesse escortée de ses dames d'honneur ; mais elle a beau pousser des sanglots ; elle ne saurait amollir la dureté barbare de son vainqueur. Elle veut se cacher dans des masures ; on découvre sa retraite, et on la force de suivre l'empereur pour servir d'ornement à son triomphe. Siméon, évêque de Jérusalem, qui s'était enfui, revient pour voir le lieu de sa résidence. Il est pris pour un espion ; mais il dissipe les soupçons, en déclarant qu'il est de la secte paisible des chrétiens : ensuite il déclame contre la barbarie des vainqueurs. L'ange Gabriel arrive pour le consoler : il fait voir que la ruine de Jérusalem, si bien méritée par les Juifs, avait été prédite par les prophètes ; et il étale toutes les réflexions qu'il faut tirer de ce funeste événement.

Le sujet de la seconde tragédie est la prise d'Amsterdam par les partisans de Florent V, comte de Hollande, tué par Gérard de Velsen. Celui-ci était neveu de Gilbert d'Amstel, seigneur de cette malheureuse ville ; et il avait entrepris cet assassinat, parce que le comte avait violé sa femme : c'est par là qu'Amsterdam fut enveloppée dans la vengeance qu'on exerça contre le meurtrier.

Cette ville fut prise à-peu-près de la même manière que l'ancienne Troie. Les ennemis ayant fait semblant de se retirer, avaient abandonné un grand vaisseau qui, sous des fagots, cachait leurs meilleurs soldats. Les assiégeans traînèrent ce bâtiment dans la ville : on devine le reste du sujet. Cet événement, arrivé la

nuit de Noël, donne à l'auteur occasion de répandre, à son ordinaire, de l'onction sur le théâtre. On y voit des évêques, des abbés, des abbesses, des moines, des religieuses, qui parlent tous d'une manière digne de leur profession. L'épouse d'Amstel met son habit de dimanche pour aller à l'église : on chante des hymnes propres à la célébration d'une fête solennelle, et l'évêque d'Utrecht entonne dévotement le cantique de saint Simeon, mis en très-beaux vers hollandais. La ville est au pouvoir de l'ennemi, qui imite la barbarie exercée par Pyrrhus dans le palais de Priam. Gilbert se retire dans une forteresse, et veut faire embarquer sa femme et ses enfans pour les dérober aux insultes des vainqueurs. Cette fidèle épouse ne peut se résoudre à quitter son mari; elle veut subir le même sort, et toutes les raisons imaginables ne lui font point changer de résolution. Les enfans se mettent de la partie, et cette tendre contestation ne finirait pas si l'archange Gabriel ne venait terminer la dispute. Il exhorte cette famille désolée à se soumettre à la Providence, et à quitter la ville pour chercher une retraite en Prusse, où il lui promet un bonheur tranquille. Il annonce la future grandeur d'Amsterdam, et le changement de culte qui doit y arriver après qu'elle aura secoué la tyrannie espagnole.

Vondel, né anabaptiste, avait embrassé dans la suite le parti des Arminiens; mais dans sa vieillesse il se rangea du côté de l'église romaine. Cette conduite scandalisa ses admirateurs même, surtout lorsqu'il composa une tragédie sur la reine Marie d'Ecosse, dont il fait une sainte.

Dans le temps que sa muse était encore arminienne, le prince Maurice lui fournit un autre sujet théâtral, en faisant mourir sur l'échafaud le grand pensionnaire Barnevelt.

L'auteur en fit une pièce allégorique, sous le nom de la mort de Palamède, faussement accusé par Ulysse. Au lieu des prêtres grecs, on y introduit des ministres hollandais ; et Palamède, qui mourut jeune, y paraît comme un vieillard pour mieux ressembler au pensionnaire.

Il étale d'abord tous les chefs d'accusation dont les Grecs le chargent injustement, et prouve son innocence d'une manière fort étendue. Mégère évoque des enfers Sysiphe, un des agens d'Ulysse, le mène dans le camp des Grecs, et le porte à augmenter la malice et la ruse dans le cœur de son petit-fils.

Quoique Sysiphe traite assez mal la déesse, en lui donnant les noms de auchemar et de vieille sorcière, il ne laisse pas que de lui obéir. Il entre dans la tente d'Ulysse, et lui inspire la fraude qui doit causer la perte de Palamède.

Le reste de l'acte et les trois suivans sont employés à instruire le procès de l'accusé : on le condamne sur une fausse lettre de Priam, et sur un casque rempli d'or, enterré par Ulysse dans la tente de ce prince innocent. Enfin, un courrier vient annoncer sa mort : on en décrit toutes les particularités, on en demande la vengeance à Neptune. Le dieu paraît, prédit les malheurs qui doivent arriver à tous ceux qui ont conspiré contre Palamède. Cette pièce irrita le prince Maurice de Nassau, instigateur de ce meurtre. On voulut faire le procès à l'auteur; mais il en fut quitte pour une

amende. Toutes ses tragédies pèchent du côté des règles et du plan.

En 1620, un certain Pierre Corneille Hoolf donna une forme plus régulière au théâtre hollandais, tandis qu'en France un autre Pierre Corneille travaillait aussi, mais avec plus de succès, à la gloire de la scène française. Depuis, les Hollandais ont goûté les pièces dramatiques de nos meilleurs auteurs en ce genre.

Les acteurs de ce pays sont presque tous des bourgeois et des bourgeoises; et ce qui paraîtra peut-être ici bien singulier, c'est qu'une actrice est obligée de veiller à sa réputation, parce qu'autrement les autres comédiens ne voudraient plus jouer avec elle. Le théâtre d'Amsterdam passe pour un des plus beaux de l'Europe.

On s'est un peu étendu sur ce théâtre, parce que c'est un des moins connus.

CHAPITRE IX.

Théatre chinois. Le peuple chinois n'a rien emprunté des Grecs et des Romains; mais il a inventé à sa manière une espèce de tragédie et de comédie.

Les Chinois, dit Acosta, ont des théâtres vastes et fort agréables, des habits magnifiques pour les acteurs; et des comédies dont la représentation dure dix ou douze jours de suite, en y comprenant les nuits, jusqu'à ce que les spectateurs et les acteurs, las de se succéder éternellement en allant boire, manger, dormir et continuer la pièce ou assister au spectacle, sans que rien y soit interrompu, se retirent enfin tous comme de concert.

Au reste, les sujets de leurs pièces sont tout-à-fait moraux et relevés par les exemples fameux des philosophes et des héros de l'antiquité chinoise.

CHAPITRE X.

Théatre japonais. Les pièces de théâtre au Japon, les chants, les danses, sont des spectacles dont la nation est fort avide. Loin de les condamner, la religion du pays les autorise et les consacre. Cependant, quoique ces divertissemens fassent partie des fêtes célébrées en l'honneur des divinités, les mœurs dépravées des comédiens rendent leur profession peu honorable.

Quant au théâtre, on y voit des décorations et des machines surprenantes, jointes à une musique bizarre, composée de flûtes, de tambours, de cymbales et de grosses cloches; ce qui forme un charivari qui ne peut être agréable qu'à des oreilles japonaises.

Ces peuples ont cela de particulier, qu'on y règle le chant sur la danse, et non la danse sur la musique.

A l'égard des machines, il faut avouer qu'après les Chinois nul peuple ne les entend aussi bien que ces insulaires; nos décorateurs d'opéra auraient besoin d'y aller prendre des leçons : on leur apprendrait à faire paraître des géans monstrueux, des montagnes ambulantes, des villes peuplées et animées, des fontaines saillantes et mille autres objets que nous n'imitons que sur la toile.

Ces décorations ne font pas négliger le plaisir de l'esprit et de l'oreille. Les Japonais ont des comé-

dies dont ils ne sont pas moins charmés que nous des nôtres : les sujets en sont tirés de leur histoire; on y représente les aventures de leurs dieux et quelquefois leurs intrigues amoureuses.

Les genres tragique, comique, lyrique et pantomimique, se trouvent ordinairement mêlés dans une longue suite de rôles.

Les ouvrages sont distribués, comme les nôtres, en scènes et en actes. Un prologue en expose le plan, mais sans toucher au dénouement, qui doit toujours causer de la surprise. Les intermèdes sont des ballets ou des farces bouffonnes; mais, dans les tragédies et les comédies, tout est rapporté à la morale. Le style des premières a de l'emphase et de l'énergie : elles roulent toujours sur des actions héroïques.

Les mêmes scènes ne doivent pas être répétées d'une année à l'autre.

Les acteurs sont de jeunes garçons choisis parmi les habitans, qui font la dépense du spectacle : car chaque quartier de la ville la fait à son tour une fois ou deux dans l'année. Les actrices sont des filles que l'on prend dans les lieux de débauche.

C'est une chose assez curieuse que la manière dont ceux qui doivent donner la comédie conduisent, comme en procession, les acteurs et les machines. On voit d'abord sous un dais fort riche un large bouclier, sur lequel est écrit en gros caractères le nom de la rue qui fait ce jour-là les frais du spectacle. Il est accompagné d'une musique bruyante, qui attire une foule de peuple des lieux voisins, et qui est suivie des décorations et de tout l'appareil théâtral. Ce qu'il y a de plus lourd est porté par des hommes

à gages, le reste par des enfans proprement vêtus. Les acteurs viennent ensuite, et après eux tous les habitans du quartier, en habit de cérémonie. La marche est fermée par une multitude de gens du bas ordre, qui portent des bancs ou des nattes, et qui vont deux à deux.

Comme les spectacles se donnent aux grandes fêtes et que souvent ils font partie du culte religieux, les prêtres occupent toujours les premiers rangs. Ces assemblées se tiennent dans le voisinage des temples ou dans les temples mêmes, quand ils sont assez vastes. Vis-à-vis du clergé sont assis le gouverneur, leurs officiers et leurs gardes. Le devoir de ces derniers est de faire ranger la populace.

Une fête remarquable est celle que célèbre chaque ville en l'honneur de son patron. Elle commence de grand matin par une procession générale qui traverse les principales rues, se rend dans un temple, et de là dans la place destinée à des représentations de tous les genres.

On voit d'abord arriver huit jeunes filles diversement habillées, qui portent à la main des fleurs et un éventail. Elles sont relevées par deux vieilles matrones, qui paraissent dans un autre habillement.

La scène représente ensuite un grand jardin émaillé de fleurs et au milieu une cabane rustique, d'où sortent à la fois huit autres filles vêtues de blanc qui exécutent de nouvelles danses. L'arrivée de huit chars de triomphe traînés par de jeunes garçons mis galamment, succède à cette décoration. Ces chars portent des arbres de différentes espèces, une colline couverte de verdure, une épaisse forêt au

milieu de laquelle est un tigre endormi, une baleine à demi-cachée dans les eaux, et plusieurs autres figures de grandeur naturelle.

On voit paraître à leur suite une montagne mobile, une fontaine environnée d'arbres, un tonneau, et enfin une maison, qui fait place à une danse de deux géans; un troisième sort de la montagne, armé d'une longue épée, et suivi de sept Chinois qui entrent en lice avec ces colosses. Le combat fini, un de ces géans met en pièces le tonneau, où est enfermé un jeune garçon, qui récite un discours avec autant d'éloquence que de grâce : il danse ensuite avec le géant, tandis que trois singes sortant de la fontaine, avec des têtes de poissons, sautent autour d'eux en les contrefaisant.

Les autres décorations qui paraissent successivement sont, un arc de triomphe à la chinoise, une maison de campagne, le train d'un roi du Japon qui voyage, un puits avec tous les instrumens nécessaires pour un incendie, une montagne couverte de neige; le tout mêlé d'acteurs, de danseurs et de pantomimes.

CHAPITRE XI.

Théâtre indien. L'établissement de la foi chrétienne dans les Indes était le sujet d'un ballet que donnèrent les jésuites portugais à Goa, exécuté par de jeunes Indiens que ces pères avaient baptisés et instruits.

La première entrée se fit par un maître à danser seul, qui s'en tira assez bien pour un portugais. Les autres danseurs étaient habillés conformément à leur

rôle, mais sans masque, et avaient tous une couronne sur la tête.

L'entrée, qui fit connaître le sujet du ballet, était de quinze personnes, dont les unes portaient différentes pièces d'une colonne brisée, qu'ils rejoignaient ensemble pour la rétablir et la dresser; les autres avaient des guirlandes de fleurs dont ils ornaient la colonne quand on l'avait rétablie. Au bout de cette colonne, on voyait une fleur, qui s'ouvrait d'elle-même et laissait apercevoir une image de la Vierge tenant entre ses bras l'enfant Jésus. Plusieurs jets d'eau de senteur sortaient en même temps, comme autant de fontaines, de toutes les parties de la colonne, et répandaient une odeur exquise dans toute la salle.

Cette entrée était suivie de douze jeunes Indiens qui jouaient chacun d'un instrument différent. Des morisques masqués dansaient ensuite aux castagnettes, qui répondaient à la musique avec la plus grande justesse. Un homme seul venait après; il était vêtu et masqué à l'espagnol, et tout couvert de nids d'oiseaux, faisant des mines et des attitudes bouffonnes: c'était comme la farce de ce ballet.

La pièce finissait par une entrée de douze petits garçons habillés en singes et par une musique à la portugaise.

Les jésuites donnaient de temps en temps de ces sortes de divertissemens, tant pour attirer les idolâtres à la religion chrétienne, que pour amuser et récréer les enfans après leurs études.

CHAPITRE XII.

Théatre persan. Les Persans ont en général un

goût très-décidé pour les spectacles. Il n'est pas de gouverneur un peu considérable qui n'ait ses lutteurs, ses musiciens, ses danseuses. Les premiers sont encore ce qu'ils étaient chez les Grecs, excepté qu'ils ne s'exercent qu'à la lutte.

Les musiciens et les danseuses occupent les théâtres. Tout s'y chante comme dans nos opéras; et ce qui rend l'analogie encore plus marquée, la danse y est réunie au chant: la galanterie est l'apanage des danseuses; mais un Français chercherait vainement une Armide sur la scène orientale.

Les drames asiatiques ne consistent que dans des peintures lascives de l'amour et de ses plaisirs les plus immodérés. Les actrices, pour l'ordinaire, se surpassent à l'envi dans ces descriptions. Leur danse n'est ni moins expressive, ni moins décente; elles y joignent une légèreté extraordinaire, une volubilité, une variété dans leurs mouvemens, qui étonne. La danse n'est pratiquée que par elles dans toute la pièce; cependant on y regarde cet exercice comme infâme.

CHAPITRE XIII.

Théatre péruvien. Chez les célèbres Incas du Pérou, on représentait, aux jours de fêtes, des tragédies et des comédies dans les formes en les entremêlant d'intermèdes qui n'avaient rien de bas ni de rampant. Les sujets des tragédies étaient les exploits et les victoires de leurs rois et de leurs héros; ceux, au contraire, des comédies se tiraient de l'agriculture et des actions les plus communes de la vie: le tout assaisonné de sentences pleines de sens et de gravité.

LIVRE III.

OBSERVATIONS GÉNÉRALES SUR L'ART DRAMATIQUE.

CHAPITRE I.er

§. I.er Un honnête spectacle est la plus belle éducation qu'on puisse donner à la jeunesse, le plus noble délassement du travail, la meilleure instruction pour tous les ordres des citoyens; c'est presque la seule manière d'assembler les hommes sociables.

Emollit mores, nec sinit esse feros.

Rien, en effet, ne rend les hommes plus sociables, n'adoucit plus leurs mœurs, ne perfectionne plus leur raison, que de les rassembler pour leur faire goûter ensemble les plaisirs purs de l'esprit.

Je regarde (dit V...) la tragédie et la bonne comédie comme des leçons de vertu, de raison et de bienséance. Corneille, ancien Romain parmi les Français, a établi une école de grandeur d'ame, et Molière a fondé celle de la vie civile. Les génies français formés par eux appellent du fond de l'Europe les étrangers, qui viennent s'instruire chez nous et qui contribuent à l'abondance de Paris.

§. II. SALLE DE SPECTACLE. Un théâtre construit selon les règles doit être très-vaste; il doit représenter une partie d'une place publique, le péristyle d'un palais, l'entrée d'un temple. Il doit être fait

de sorte qu'un personnage vu par les spectateurs puisse ne l'être point par les autres personnages, selon le besoin ; il doit en imposer aux yeux, qu'il faut toujours séduire les premiers ; il doit être susceptible de la pompe la plus majestueuse. Tous les spectateurs viennent pour voir et entendre également, en quelque endroit qu'ils soient placés. Comment cela peut-il s'exécuter sur une scène étroite, au milieu d'une foule de jeunes gens qui laissent à peine dix pieds de place aux acteurs ? *

Un abus public n'est jamais corrigé qu'à la dernière extrémité. Au reste, quand je parle d'une action théâtrale, je parle d'un appareil, d'une cérémonie, d'une assemblée, d'un événement nécessaire à la pièce, et non pas de ces vains spectacles plus puériles que pompeux, de ces ressources du décorateur qui suppléent à la stérilité du poëte, et qui amusent les yeux quand on ne sait pas parler aux oreilles et à l'ame.

§. III. Action théâtrale. On se propose de réunir ici quelques remarques préliminaires concernant l'action théâtrale. On tâchera surtout de développer l'artifice qui a présidé à la texture de quelques-uns de nos chefs-d'œuvres : on entrera dans quelques détails, parce que les préceptes paraissent peu de chose sans les exemples qui les éclaircissent.

Outre les principales règles de l'art dramatique, qu'on peut voir ci-après aux mots *Action*, *Intrigue*,

* Cet abus a été corrigé par le changement qu'on a fait à la scène ; mais la plupart des autres vices de la salle de spectacle subsistent.

Intérêt, *Unité* et autres, on sait qu'il y a un art plus caché et plus délicat, qui règle en quelque façon tous les pas qu'on doit faire, et qui n'abandonne rien aux caprices du génie même. Il consiste à ranger tellement ce qu'on a à dire, que, du commencement à la fin, les choses se servent de préparation les unes aux autres, et que cependant elles ne paraissent jamais dites pour rien préparer.

C'est une attention de tous les instans, à mettre si bien toutes les circonstances à leur place, qu'elles soient nécessaires où on les met, et que d'ailleurs elles s'éclaircissent et s'embellissent toutes réciproquement; à tout arranger pour les effets qu'on a en vue, sans laisser apercevoir de dessein; de manière enfin que le spectateur suive toujours une action et ne sente jamais un ouvrage : autrement l'illusion cesse, et on ne voit plus que le poëte au lieu des personnages.

C'est encore un grand secret de l'art quand un morceau plein d'éloquence ou un beau développement servent, non-seulement à passionner la scène où ils se trouvent, mais encore à préparer le dénouement ou quelque incident terrible. En voici un exemple frappant dans les Horaces.

Le vieil Horace s'applaudit de ce que ses enfans n'ont pas voulu qu'on les empêchât de combattre contre les trois Curiaces.

Ils sont, grâces aux dieux, dignes de leur patrie;
Aucun étonnement n'a leur gloire flétrie;
Et j'ai vu leur honneur croître de la moitié
Quand ils ont des deux camps refusé la pitié.
Si par quelque faiblesse ils l'avaient mendiée;
Si leur haute vertu ne l'eût répudiée,
Ma main bientôt sur eux m'eût vengé hautement
De l'affront que m'eût fait ce mou consentement.

Ce discours du vieil Horace, dit Voltaire, est plein d'un art d'autant plus beau qu'il ne paraît pas : on ne voit que la hauteur d'un Romain et la chaleur d'un vieillard qui préfère l'honneur à la nature; mais cela même prépare le désespoir que montre le vieil Horace dans la scène suivante, lorsqu'il croit que son troisième fils s'est enfui.

Le poëte, dit La Motte, travaille dans un certain ordre, et le spectateur sent dans un autre. Le poëte se propose d'abord quelques beautés principales sur lesquelles il fonde l'espoir de son succès : c'est de là qu'il part, et il imagine ensuite ce qui doit être dit ou fait pour parvenir à son but.

Le spectateur, au contraire, part de ce qu'il voit et de ce qu'il entend d'abord, et il passe de là aux progrès et au dénouement de l'action, comme à des suites naturelles du premier état où on lui a exposé les choses.

Il faut donc que ce que le poëte a inventé arbitrairement pour amener ces beautés, devienne pour les spectateurs le fondement nécessaire dont elles naissent. En un mot, tout est art du côté de celui qui arrange une action théâtrale; mais rien ne le doit paraître à celui qui la voit.

Il y a certains sujets très-beaux, mais d'une difficulté presque insurmontable, parce que leur beauté même tient à quelque défaut de vraisemblance qu'on ne peut éviter : c'est alors que le génie développe toutes ses ressources. L'art consiste à convrir ce défaut par des beautés d'un ordre supérieur.

Telle était dans *Tancrède* la difficulté d'empêcher que les deux amans ne pussent se voir et s'expli-

quer, ni avant ni après le combat. Que fait l'auteur? Tancrède apprend de la bouche du père même d'Aménaïde qu'elle est infidèle. Aucun chevalier ne se présente pour la défendre.

Celle qui fut ma fille à mes yeux va périr
Sans trouver un guerrier qui l'ose secourir:
Ma douleur s'en accroît, ma honte s'en augmente.
Tout frémit, tout se tait, aucun ne se présente.

TANCREDE.

Il s'en présentera, gardez-vous d'en douter.

ARGYRE.

De quel espoir, seigneur, daignez-vous me flatter?

. . . . . .

Eh! qui, pour nous défendre, entrera dans la lice?
Nous sommes en horreur, on est glacé d'effroi:
Qui daignera me tendre une main protectrice?
Je n'ose m'en flatter. Qui combattra?

TANCREDE.

Qui? Moi.
Moi, dis-je; et si le Ciel seconde ma vaillance,
Je demande de vous, seigneur, pour récompense,
De partir à l'instant sans être retenu,
Sans voir Aménaïde et sans être connu.

Que de beautés dans cette scène! L'auteur saisit le moment d'une émotion si vive pour vous cacher le défaut de son sujet. Quel intérêt il annonce! Il vous donne beaucoup et vous promet davantage. Tancrède vainqueur ne pourra point parler à sa maîtresse; mais vous vous y attendez. D'ailleurs elle ne le verra qu'environné de ses ennemis, qui ne le connaissent point. Cette circonstance, toute nécessaire qu'elle est, cesse de vous le paraître, parce que dans

un moment que le spectateur ne pouvait point la prévoir, Tancrède a déjà résolu de partir sans voir Aménaïde. C'est là le comble de l'art.

Dans le *Fanatisme*, il paraît nécessaire que Séide arrive dans la Mecque avant Mahomet. Mais est-il dans l'exacte vraisemblance qu'un jeune homme vienne ainsi se donner lui-même en ôtage sans l'aveu de son maître? L'auteur a bien senti ce défaut. Il en tire une beauté. Séide, en voyant Mahomet, s'écrie :

O mon père! ô mon roi!
Le dieu qui vous inspire a marché devant moi.
Prêt à mourir pour vous, prêt à tout entreprendre,
J'ai prévenu votre ordre.

MAHOMET.

Il eût fallu l'attendre!
Qui fait plus qu'il ne doit ne sait point me servir.
J'obéis à mon Dieu; vous, sachez m'obéir.

L'empressement de Palmire à justifier Séide devant Mahomet, qui abhorre en lui son rival, est aussi une beauté qui naît de ce léger défaut.

Sémiramis est encore un modèle admirable de la manière de triompher des difficultés d'un sujet. L'auteur veut présenter le tableau terrible d'une reine meurtrière de son époux, immolée sur la cendre de cet époux par son fils même, qu'elle allait défendre contre un ministre qui fut complice de ses crimes. Mais comment amener Sémiramis dans le tombeau de Ninus?

Le poëte, pour sauver cette invraisemblance, fait intervenir le ministère des dieux. Ce sont eux qui depuis quinze ans préparent tout pour la vengeance.

Ce sont eux qui ont sauvé Ninias par les soins de Phradate. Ce sont eux qui ordonnent à Sémiramis de rappeler Arsace, et qui inspirent à la reine le dessein de l'opposer à Assur et de lui donner son trône.

La majesté sombre et terrible du sujet, tout le rôle d'Oroès, le style et le grand intérêt, la leçon terrible donnée aux rois et même à tous les hommes: voilà l'artifice théâtral dont le poëte se sert pour triompher de tant d'obstacles.

Une des beautés de l'art dramatique, c'est de disposer tellement la pièce, que les principaux personnages soient eux-mêmes les agens de leur propre malheur. Voltaire y a rarement manqué.

Sans parler d'*OEdipe*, qui est fondé d'un bout à l'autre sur l'ancien système du fatalisme; c'est *Brutus* qui, dans la pièce de ce nom, veut, contre l'avis de Valérius, qu'on admette dans Rome l'ambassadeur toscan, qui doit séduire son fils. C'est lui qui, par noblesse et par grandeur d'ame, a donné à la fille de Tarquin un asile dans sa maison; c'est encore lui qui au cinquième acte s'écrie:

Mais quand nous connaîtrons le nom des parricides,
Prenez garde, Romains, point de grâce aux perfides.
Fussent-ils nos amis, nos femmes, nos enfans,
Ne voyez que leur crime, et gardez vos sermens.

Admirez l'usage que l'auteur fait de ce personnage. Il ne le fait paraître que dans les momens où sa présence peut jeter de l'intérêt ou de l'effroi: c'est pour se plaindre à Messala, complice de Titus, des emportemens de son fils; c'est pour faire partir Tullie, dans le moment que son fils allait promettre de lui tout

sacrifier; c'est pour le charger du soin de défendre Rome, quand ce fils malheureux vient de la trahir.

Dans *Zaïre*, c'est Orosmane et Zaire qui sont les agens de leurs maux. La générosité d'Orosmane, qui délivre les chevaliers chrétiens, et celle de Zaïre, qui a demandé et obtenu la grâce de Lusignan, amènent la reconnaissance de Lusignan et de sa fille, et tous les malheurs d'Orosmane et de Zaïre.

Même artifice à peu près dans *Alzire*. C'est Alvarès qui a obtenu la liberté des prisonniers, parmi lesquels se trouvera son libérateur, qui deviendra le meurtrier de son fils.

Préparer et suspendre, sont les deux grands secrets du théâtre. Un incident est-il d'une importance majeure : faites-le pressentir, mais sans le laisser deviner. Est-il moins intéressant : contentez-vous d'en laisser entrevoir le genre.

Voyez avec quel soin l'auteur de *Mérope* insiste sur les moyens de détruire la puissance de Polifonte! voyez comment il prévient toutes les objections qu'on peut lui faire! C'est encore une adresse théâtrale d'aller au-devant des objections, fût-on même dans l'impossibilité de les détruire. Le spectateur, content de voir que l'auteur n'a point péché par ignorance, prend le change et impute tout à la difficulté du sujet.

L'art de tenir les esprits en suspens n'est pas moindre que celui de préparer. Cette adresse a souvent fait le succès de plusieurs ouvrages assez médiocres. C'est elle qui a sontenu si long-temps la *Sophonisbe* de Mairet. Nos grands maîtres n'y manquent jamais. En voici un des exemples les plus remarquables: il est tiré du *Duc de Foix*.

Vamir, fait prisonnier par son frère, a pris les armes pour lui enlever Amélie. L'auteur veut prolonger, jusqu'à l'arrivée d'Amélie, l'explication qui doit apprendre au duc de Foix que Vamir est aimé d'elle, et qu'il n'a pris les armes que pour la lui arracher. Voyez avec quel art il y réussit ! Vamir reproche à son frère d'être révolté contre sa patrie. Le duc lui répond :

Ce jour, qui semble si funeste,
Des feux de la discorde éteindra ce qui reste.

VAMIR.

Ce jour est trop horrible.

LE DUC.

Il va combler mes vœux.

VAMIR.

Comment ?

LE DUC.

Tout est changé, ton frère est trop heureux.

VAMIR.

Je le crois. On disait que d'un amour extrême,
Violent, effréné (car c'est ainsi qu'on aime),
Ton cœur depuis trois mois s'occupait tout entier.

LE DUC.

J'aime : la renommée a pu le publier.
Oui, j'aime avec fureur.....
Ne blâme point l'amour où ton frère est en proie.
Pour me justifier, il suffit qu'on la voie.

VAMIR.

Cruel !.. elle vous aime....

LE DUC.

Elle le doit du moins.
Il n'était qu'un obstacle au succès de mes soins.
Il n'en est plus, je veux que rien ne nous sépare.

YAMIR.

Quels effroyables coups le cruel me prépare!
Ecoute. A ma douleur ne veux-tu qu'insulter?
Me connais-tu? Sais-tu ce que j'ose tenter?
Dans ces funestes lieux, sais-tu ce qui m'amène?

LE DUC.

Oublions ces sujets de discorde et de haine.

Amélie arrive, et c'est devant elle que se fait l'explication.

C'est cet art de suspendre qui fait passer le spectateur de l'espérance à la crainte, du trouble à la joie : c'est l'artifice du cinquième acte de *Tancrède*. L'auteur n'a, pour occuper la scène, que le danger de Tancrède et l'incertitude des événemens. Argyre envoie les chevaliers le secourir. Aménaïde est partagée entre la crainte et l'espérance. Sa confidente vient lui apprendre la victoire de son amant. Aménaïde se livre aux transports de sa joie; et le retour d'Aldamon, qui lui annonce que Tancrède est blessé mortellement, la rejette dans le désespoir.

Il faudrait parcourir les pièces de Racine et de Voltaire pour faire voir toutes les finesses de l'art dramatique; et dans le comique il n'y pas une seule des bonnes pièces de Molière qui ne fasse admirer toutes les ressources de son génie et les finesses de son art.

§. IV. POEME DRAMATIQUE : représentation d'actions merveilleuses, héroïques ou bourgeoises. Le poëme

dramatique est ainsi nommé du mot grec δρᾶμα, action, représentation, parce que, dans cette espèce de poëme, on ne raconte point l'action comme dans l'épopée, mais qu'on la montre elle-même dans les personnages qui la représentent.

L'action dramatique est soumise aux yeux et doit se peindre comme la vérité; or, le jugement des yeux, en fait de spectacle, est infiniment plus redoutable que celui des oreilles. Cela est si vrai que, dans les drames même, on met en récit ce qui serait peu vraisemblable en spectacle. On dit seulement qu'Hippolyte a été attaqué par un monstre et déchiré par ses chevaux, parce que si on eût voulu représenter cet événement plutôt que le raconter, il y aurait eu une infinité de petites circonstances qui auraient trahi l'art et changé la pitié en risée. Le précepte d'Horace y est formel; et quand Horace ne l'aurait point dit, la raison le dit assez.

On y exige encore non-seulement que l'action soit une, mais qu'elle se passe toute en un même jour, en un même lieu. La raison de tout cela est dans l'imitation. Comme toute l'action se passe en un lieu, ce lieu doit être convenable à la qualité des acteurs. Si ce sont des bergers, la scène est un paysage; celle des rois est un palais : ainsi du reste. Pourvu qu'on conserve le caractère du lieu, il est permis de l'embellir de toutes les richesses de l'art; les couleurs et la perspective en font toute la dépense: cependant il faut que les mœurs des acteurs soient peintes dans la scène même; qu'il y ait une juste proportion entre la demeure et le maître qui l'habite; qu'on y remarque les usages des temps, des pays, des nations.

Un Américain ne doit être ni vêtu ni logé comme un Français, ni un Français comme un ancien Romain, ni même comme un Espagnol moderne. Si on n'a point de modèle, il faut s'en figurer un, conformément à l'idée que peuvent en avoir les spectateurs.

Les deux principales espèces de poëmes dramatiques sont la tragédie et la comédie, ou, comme disaient les anciens, le cothurne et le brodequin.

La tragédie partage avec l'épopée la grandeur et l'importance de l'action, et n'en diffère que par le dramatique seulement. Elle imite le beau, le grand; la comédie imite le ridicule; l'une élève l'ame et forme le cœur, l'autre polit les mœurs et corrige les dehors. La tragédie nous humanise par la compassion et nous retient par la crainte. La comédie ôte le masque à demi et nous présente adroitement le miroir. La tragédie ne fait pas rire, parce que les sottises des grands sont presque toujours des malheurs publics:

Quidquid delirant reges, plectuntur Achivi.

La comédie fait rire, parce que les sottises des petits ne sont que des sottises: on n'en craint point les suites.

La tragédie excite la terreur et la pitié; ce qui est signifié par le nom même de tragédie. La comédie fait rire; et c'est ce qui la rend comique ou comédie.

Au reste, la poésie dramatique fit plus de progrès depuis 1635 jusqu'en 1665; elle se perfectionna plus en ces trente années-là, qu'elle ne l'avait fait dans les trois siècles précédens. Rotrou parut en même

temps que Corneille : Racine, Molière et Quinaut vinrent bientôt après. Mais il est inutile d'entrer ici dans de plus grands détails.

§. v. Pièce de théâtre : c'est le nom qu'on donne à la fable d'une tragédie ou d'une comédie, ou à l'action qui y est représentée. Chambers ajoute que ce mot se prend plus particulièrement pour signifier le nœud ou l'intrigue qui fait la difficulté et l'embarras d'un poëme dramatique. Cette acception du mot de pièce peut avoir lieu en Angleterre; mais elle n'est pas reçue parmi nous. Par *pièce*, nous entendons le poëme dramatique tout entier; et nous comprenons les tragédies, les comédies, les opéras, même les opéras comiques, sous le nom générique de pièces de théâtre.

On appelle aussi pièces de poésie certains ouvrages en vers d'une médiocre longueur.

§. vi. Canevas : nom que l'on donne au tissu d'une pièce de théâtre dont le plan est jeté sur le papier, distribué en actes divisés par scènes, et dont l'objet est clairement indiqué par l'auteur. On trouve dans les œuvres de Racine le canevas du premier acte d'Iphigénie en Tauride, qui peut servir de modèle.

§. vii. Plan. Le plan est la distribution du sujet dramatique qu'on veut traiter dans ses parties conformément aux règles du théâtre, c'est-à-dire en actes et en scènes. Si l'on est bien rempli de son sujet, si on l'a médité long-temps, on n'aura pas de peine, dit Horace, à l'arranger et à le traiter ensuite avec la clarté et la noblesse convenables.

Cui lecta potenter erit res,
Nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo.

Il faut bien discerner le moment où l'action doit commencer et où elle doit finir; bien choisir le nœud qui doit l'embarrasser et l'incident principal qui doit la dénouer; considérer de quels personnages secondaires on aura besoin pour mieux faire briller le principal, bien assurer les caractères qu'on veut leur donner. Cela fait, on divise son sujet par actes et les actes par scènes, de manière que chaque acte, quelques grandes situations qu'il amène, en fasse attendre encore de plus grandes et laisse toujours le spectateur dans l'inquiétude de ce qui doit arriver jusqu'à l'entier dénouement. Le premier acte est toujours destiné à l'exposition du sujet; mais, dans les autres, il est de l'art du poëte de ménager dans chacun, des situations intéressantes, de grands troubles de passions, et des choses qui fassent spectacle. En conséquence, on distribue les scènes de chaque acte, faisant venir pour chacune les personnages qui y sont nécessaires, observant qu'aucun ne s'y montre sans raison, n'y parle que conformément à sa dignité, à son caractère; et n'y dise que ce qui est convenable et qui tend à augmenter l'intérêt de l'action.

Les parties du drame étant ainsi esquissées, ses actes bien marqués, ses incidens bien ménagés et enchaînés les uns aux autres, ses scènes bien liées, bien amenées, tous ses caractères bien dessinés, il ne reste plus au poëte, que les vers à composer. C'est ce que le grand Corneille trouvait de moindre dans une tragédie. Quand l'échafaudage d'une de ses pièces était dressé, qu'il en avait tracé le plan : *Ma pièce est faite*, disait-il; *je n'ai plus que les vers à faire.*

Aristote donne l'idée d'un plan de drame dans sa

poétique, mais tracé seulement en grand et sans descendre dans les détails. Soit que l'on travaille, dit-il, sur un sujet connu, soit que l'on en tente un nouveau, il faut commencer par esquisser la fable et penser ensuite aux épisodes ou circonstances qui doivent l'étendre.

Est-ce une tragédie? Dites: Une jeune princesse est conduite sur un autel pour y être immolée; mais elle disparaît tout-à-coup aux yeux des spectateurs, et elle est transportée dans un pays où la coutume est de sacrifier les étrangers à la déesse qu'on y adore. On la fait prêtresse. Quelques années après, le frère de cette princesse arrive dans ce pays; il est saisi par les habitans et sur le point d'être sacrifié par les mains de sa sœur. Il s'écrie: Ce n'est donc pas assez que ma sœur ait été sacrifiée, il faut que je le sois aussi! A ce mot il est reconnu et sauvé.

Mais pourquoi la princesse avait-elle été condamnée à mourir sur un autel?

Pourquoi immole-t-on les étrangers dans la terre barbare où son frère la rencontre?

Comment a-t-il été pris?

Il vient pour obéir à un oracle: et pourquoi cet oracle?

Il est reconnu par sa sœur; mais cette reconnaissance ne pouvait-elle se faire autrement?

Toutes ces choses sont hors du sujet; il faut les suppléer dans la fable.

Selon le même Aristote, il faut dresser tout le plan de son sujet, le mettre par écrit le plus exactement qu'on le peut, et le faire passer tout entier sous ses yeux; car en voyant ainsi nous-mêmes très-clairement

toutes ses parties, comme si nous étions mêlés dans l'action, nous trouverons bien plus sûrement ce qui sied, et nous remarquerons jusqu'aux moindres défauts et jusqu'aux moindres contrariétés qui pourraient nous être échappées.

Il veut encore qu'en composant on imite les gestes et l'action de ceux qu'on fait parler; car, de deux hommes qui seront d'un égal génie, celui qui se mettra dans la passion sera toujours plus persuasif; et une preuve de cela, c'est que celui qui est véritablement agité, agite de même ceux qui l'écoutent; celui qui est en colère ne manque jamais d'exciter les mêmes mouvemens dans le cœur des spectateurs.

Une invention purement raisonnable, dit le grand Corneille, peut être très-mauvaise; une invention théâtrale que la raison condamne dans l'examen, peut faire un très-grand effet: c'est que l'imagination émanée de la grandeur du spectacle se demande rarement compte de son plaisir.

Si dans le plan qu'on trace de son sujet, on commence par une situation forte, il faut que tout le reste soit de la même vigueur, ou il languira. Il est donc bien essentiel, en crayonnant son dessin, de ménager les situations de manière qu'elles deviennent toujours plus frappantes, plus intéressantes, plus terribles. Il faut commencer par le plus faible pour aller par degrés au plus fort.

Le plan d'un drame peut être fait et très-bien fait sans que le poëte sache rien encore du caractère qu'il attachera à ses personnages. Des hommes de différens caractères sont tous les jours exposés à un même événement. Celui qui sacrifie sa fille peut être am-

bitieux, faible ou féroce ; celui qui a perdu son argent peut être riche ou pauvre ; celui qui craint pour sa maîtresse, bourgeois ou héros, tendre ou jaloux, prince ou valet : c'est au poëte à se décider pour l'un ou pour l'autre.

Une des meilleures règles pour bien former un plan, c'est de diviser l'action principale en cinq parties bien distinctes, qui fassent autant de tableaux différens qui ne se confondent pas les uns dans les autres et qui mettent une espèce d'unité dans chaque acte. Cette méthode produit nécessairement deux effets ; elle facilite l'attention du spectateur, parce que les choses, plus liées entre elles, se lient aussi plus facilement dans son esprit ; et elle augmente d'ailleurs son émotion, parce qu'il est frappé plus continuement par le même endroit.

§. VIII. Sujet. Le sujet est ce que les anciens ont nommé, dans le poëme dramatique, la fable, et ce que nous nommons encore l'histoire ou le roman : c'est le fonds principal de l'action d'une tragédie ou d'une comédie. Tous les sujets frappans dans l'histoire ou dans la fable ne peuvent point toujours paraître heureusement sur la scène : en effet, leur beauté dépend souvent de quelque circonstance que le théâtre ne peut souffrir. Le poëte ne peut retrancher ou ajouter à son sujet, parce qu'il n'est point d'une nécessité absolue que la scène donne les choses comme elles ont été, mais seulement comme elles ont pu être.

On peut distinguer plusieurs sortes de sujets ; les uns sont d'incidens, les autres de passions : il y a des sujets qui admettent tout à la fois les incidens et les passions.

C'est un sujet d'incidens, lorsque, d'acte en acte et presque de scène en scène, il arrive quelque chose de nouveau dans l'action : c'est un sujet de passion, quand, d'un fonds simple en apparence, le poète a l'art de faire sortir des mouvemens rapides et extraordinaires, qui portent l'épouvante ou l'admiration dans l'ame des spectateurs.

Enfin, les sujets mixtes sont ceux qui produisent en même temps la surprise des incidens et le trouble des passions. Il est hors de doute que les sujets mixtes sont les meilleurs et se soutiennent le mieux.

§. IX. ROMAN. C'est le nom qu'on donne quelquefois au tissu d'événemens qui entrent dans l'action. Ce mot sert aussi quelquefois à désigner les pièces dont le fonds est un roman connu, telles que sont la plupart des pièces de La Chaussée.

§. X. FABLE. C'est, dans la Poétique d'Aristote, une des six parties de la tragédie : il la définit la composition des choses. Il divise les fables en fables simples et en fables implexes : il appelle simples les actions qui, étant continues et unies, finissent sans reconnaissance et sans révolution ; il appelle implexes celles qui ont la révolution ou la reconnaissance, ou, mieux encore, toutes les deux.

Dans la fable simple il n'y a point de révolution décisive ; les choses y suivent un même cours, comme dans Atrée. Celui qui méditait de se venger, se venge ; celui qui, dès le commencement, était dans le malheur, y succombe : et tout est fini. L'inconvénient de ces sortes de fables, c'est qu'elles ne portent pas assez loin la terreur et la pitié.

La fable implexe est à révolution simple ou à révolution composée. Dans le premier cas, s'il n'y a qu'un personnage principal, il est vertueux, ou méchant, ou mixte, et il passe d'un état heureux à un état malheureux, ou au contraire. S'il y a deux personnages principaux, l'un et l'autre passent de la bonne à la mauvaise fortune, ou de la mauvaise à la bonne; ou la fortune de l'un persiste tandis que celle de l'autre change; et ces combinaisons se multiplient par la qualité des personnages, dont chacun peut être méchant ou bon, ou mêlé de vices et de vertus.

La fable à révolution, composée ou double, doit avoir deux personnages principaux, bons, mauvais ou mixtes, et la même révolution doit les faire changer de fortune en sens contraire.

Dans la fable unie et simple, si l'on représente le malheur du méchant, ce malheur n'inspire ni pitié ni terreur; nous le regardons comme la juste punition de son crime. Si c'est l'homme de bien qu'on nous retrace dans le malheur et la disgrace, son malheur, à la vérité, nous afflige et nous épouvante : mais comme ce malheur ne change par aucune révolution, il nous attriste, nous décourage et finit par nous révolter. Il ne reste donc à la fable simple que le malheur d'un personnage mixte, c'est-à-dire qui ne soit ni tout-à-fait bon ni tout-à-fait méchant.

Dans les fables à double révolution, il faut éviter de faire entrer deux principaux personnages de même qualité; car si de ces deux hommes également bons ou mauvais, ou mêlés de vices et de vertus, l'un devient heureux et l'autre malheureux, l'impression de deux événemens opposés se contrarie et se détruit.

On ne sait plus si l'on doit s'affliger ou se réjouir, ni ce qu'on doit craindre ou espérer.

Il faut éviter aussi d'y faire périr l'homme de bien et prospérer le méchant : mais il faut observer la règle contraire; c'est-à-dire que le méchant tombe dans l'infortune, et que le juste, le vertueux, pour qui on s'intéresse, passe du malheur à la prospérité. C'est ainsi que la vertueuse Iphigénie, qu'on tremble de voir immolée selon l'oracle de Calchas, se trouve sauvée; et Ériphile sa rivale, injuste et méchante, se trouve, par la même révolution, la malheureuse victime désignée par l'oracle, et elle s'immole elle-même de rage et de dépit.

La fable tragique, selon Aristote, peut se combiner de quatre manières différentes : la première, lorsque le crime s'achève; la seconde, lorsqu'il ne s'achève pas; la troisième, quand il est commis sans connaissance et comme involontairement; la quatrième, enfin, quand il est commis de propos délibéré. Dans toutes ces combinaisons le poëte habile peut trouver de l'intéressant et du pathétique.

Dans OEdipe, le crime est commis avant d'être connu, et la connaissance qu'en ont ensuite ceux qui l'ont commis cause la plus grande terreur dans le dénouement.

Dans Mérope et dans Iphigénie en Tauride, le crime est reconnu avant d'être commis; Mérope reconnaît son fils Égiste sur le point de l'immoler. Iphigénie reconnaît de même Oreste son frère, au moment où elle va le sacrifier. Cette reconnaissance empêche le crime de se consommer; mais le spectateur n'en a pas moins frémi sur le sort d'Égiste et

d'Oreste, et le but de la tragédie est également rempli dans ces fables.

Le grand Corneille a inventé une autre combinaison pour la fable tragique, ou, si l'on veut, un autre genre de fable : c'est celle où le crime, entrepris avec connaissance de cause, ne s'achève pas. La fin de ces sortes de fables n'a rien de touchant ; mais elles ne laissent pas de donner lieu, dans le cours du spectacle, au plus grand pathétique et aux plus fortes émotions de l'ame, par les combats que doit éprouver celui qui a médité le crime. Il faut observer dans cette sorte de fable, que celui qui a entrepris le crime ne l'abandonne pas par un simple changement de volonté, mais qu'il en soit empêché par une cause étrangère.

La fable de la comédie consiste dans l'exposition d'une action prise de la vie ordinaire, dans le choix des caractères, dans l'intrigue, les incidens, etc., au moyen desquels on parvient à faire sortir le ridicule d'un vice quelconque, si le sujet est vraiment comique, ou à développer divers sentimens du cœur, si le sujet n'est pas véritablement comique.

La fable, soit tragique, soit comique, est ce qu'on appelle plus ordinairement le *roman* de la pièce.

CHAPITRE II.

DIVISION DRAMATIQUE.

§. 1.er Prologue. C'est, dans le poëme dramatique, un discours qui précède la pièce, et dans lequel on introduit, tantôt un seul acteur, et tantôt plusieurs interlocuteurs. Ce mot vient du grec προ, *devant*, et

λογος, *discours* ; *præloquium*, discours qui précède quelque chose.

L'objet du prologue, chez les anciens et originairement, était d'apprendre aux spectateurs le sujet de la pièce qu'on allait représenter, à les préparer à entrer plus aisément dans l'action et à en suivre le fil.

Quelquefois aussi il contenait l'apologie du poëte et une réponse aux critiques qu'on avait faites de ses pièces précédentes. On peut s'en convaincre par l'inspection des prologues des tragédies grecques et des comédies de Térence.

Les prologues des pièces anglaises roulent presque toujours sur l'apologie de l'auteur dramatique dont on va jouer la pièce ; l'usage du prologue est, sur le théâtre anglais, beaucoup plus ancien que celui de l'épilogue.

Les Français ont presque entièrement banni le prologue de leurs pièces de théâtre, à l'exception des opéras. On a cependant quelques comédies avec des prologues, telles que les caractères de Thalie, Basile et Quiterie, Ésope au Parnasse, et quelques pièces du théâtre italien ; mais, en général, il n'y a que les opéras qui aient conservé constamment le prologue.

Le sujet du prologue des opéras est presque toujours détaché de la pièce ; souvent il n'a pas avec elle la moindre liaison. La plupart des prologues des opéras de Quinault sont à la louange de Louis XIV. On regarde cependant comme les meilleurs prologues ceux qui ont du rapport à la pièce qu'ils précèdent, quoiqu'ils n'aient pas le même sujet : tel est celui d'Amadis des Gaules. Il y a des prolo-

gues qui, sans avoir de rapport à la pièce, ont cependant un mérite particulier pour la convenance qu'ils ont au temps où elle a été représentée : tel est le prologue d'Iésione, opéra qui fut donné en 1700. Le sujet de ce prologue est la célébration des jeux séculaires.

Dans l'ancien théâtre, on appelait prologue l'acteur qui récitait le prologue : cet acteur était regardé comme un des personnages de la pièce, où il ne paraissait pourtant qu'avec ce caractère. Ainsi, dans l'Amphytrion de Plaute, Mercure fait le prologue; mais, comme il fait aussi dans la comédie un des principaux rôles, les critiques ont pensé que c'était une exception de la règle générale.

Chez les anciens, la pièce commençait dès le prologue : chez les Anglais, elle ne commence que quand le prologue est fini ; c'est pour cela qu'au théâtre anglais la toile ne se lève qu'après le prologue, au lieu qu'au théâtre des anciens elle devait se lever auparavant. Chez les Anglais, ce n'est point un personnage de la pièce, c'est l'auteur même qui est censé adresser la parole aux spectateurs : au contraire, celui que les anciens nommaient prologue était censé parler à des personnes présentes à l'action même; et avait au moins pour le prologue un caractère dramatique.

Les anciens distinguaient trois sortes de prologues : l'un, dans lequel le poëte exposait le sujet de la pièce; l'autre, où le poëte implorait l'indulgence du public, ou pour son ouvrage, ou pour lui-même; le troisième, où il répondait aux objections. Donat en ajoute une quatrième espèce, dans laquelle entrait

quelque chose de toutes les autres, et qu'il appelle, par cette raison, prologue mixte. Les anciens distinguaient encore les prologues en deux espèces : l'une, où l'on n'introduisait qu'un seul personnage; l'autre, où deux acteurs dialoguaient. On trouve de l'une et de l'autre des exemples dans Plaute.

§. II. PROTASE. Dans l'ancienne poésie dramatique, c'était la première partie d'une pièce de théâtre, qui servait à faire connaître le caractère des principaux personnages et à exposer le sujet sur lequel roulait toute la pièce.

Ce mot est formé d'un mot grec qui veut dire tenir le premier lieu : c'était, en effet, par là que s'ouvrait le drame. Selon quelques-uns, la protase des anciens revient à nos deux premiers actes; mais ceci a besoin d'être éclairci.

Scaliger définit la protase : *in quâ proponitur et narratur summa rei sine declaratione;* c'est-à-dire, l'exposition du sujet sans en laisser pénétrer le dénouement. Mais si cette exposition se fait en une scène, on n'a donc besoin pour cela ni d'un, ni de deux actes. C'est la longueur du récit, sa nature et sa nécessité, qui déterminaient l'étendue de la *protase* à plus ou moins de scènes, la renfermaient quelquefois dans le premier acte, et la poussaient quelquefois dans le second.

Aussi Vossius remarque-t-il que cette notion que Donat ou Evanthe ont donnée de la protase *(protasis est primus actus initiumque dramatis)*, n'est rien moins qu'exacte, et il allègue en preuve le *Miles gloriosus* de Plaute, où la protase, ce que Scaliger appelle *rei summa*, ne se fait que dans la première

scène du second acte; après quoi l'action commence proprement. La protase ne revient donc à nos deux premiers actes qu'à raison de la première place qu'elle occupait dans une tragédie ou dans une comédie, et nullement à cause de son étendue.

Ce que les anciens entendaient par *protase*, nous l'appelons préparation ou exposition du sujet : deux choses qu'il ne faut pas confondre. L'une consiste à donner une idée générale de ce qui va se passer dans le cours de la pièce, par le récit de quelques événemens que l'action suppose nécessairement. C'est d'elle que Despréaux a dit :

> Que, dès les premiers vers, l'action préparée,
> Sans peine du sujet aplanisse l'entrée.

L'autre développe d'une manière un peu plus précise et plus circonstanciée le véritable sujet de la pièce. Sans cette exposition, qui consiste quelquefois dans un récit et quelquefois se développe peu à peu dans le dialogue des premières scènes, il serait comme impossible aux spectateurs d'entendre une tragédie dans laquelle les divers intérêts et les principales actions des personnages ont un rapport essentiel à quelque autre grand événement qui influe sur l'action théâtrale, qui détermine les incidens, et qui prépare, ou comme cause, ou comme occasion, les choses qui doivent ensuite arriver. C'est de cette partie que le même poëte a dit :

> Le sujet n'est jamais assez tôt expliqué.

Cette exposition du sujet ne doit point être si claire, qu'elle instruise parfaitement le spectateur de tout ce qui doit arriver dans la suite, mais le lui laisser

entrevoir comme une perspective, pour le rapprocher par degrés et le développer successivement, afin de ménager toujours un nouveau plaisir partant du même principe, quoique varié par de nouveaux incidens qui piquent et réveillent la curiosité. Car si l'on suppose une fois l'esprit suffisamment instruit, on le prive du plaisir de la surprise, auquel il s'attendait. C'est précisément ce que dit Donat quand il définit la protase : *Primus actus fabulæ, quo pars argumenti explicatur, pars reticetur ad populi expectationem tenendam.*

Les anciens connaissaient peu cet art : au moins les Latins s'embarrassaient-ils peu de tenir ainsi l'esprit des spectateurs dans l'attente. Dès le prologue d'une pièce, ils en annonçaient toute l'ordonnance, la conduite et le dénouement : témoin l'Amphytrion de Plaute. Les modernes entendent mieux leurs intérêts et ceux du public.

§. III. ÉPITASE, EXPOSITION. L'exposition est la partie du poëme dramatique dans laquelle l'auteur jette les fondemens de la pièce, en exposant les faits de l'avant-scène qui doivent produire ceux qui vont arriver, en établissant les intérêts et les caractères des personnages qui doivent y avoir part, et surtout en dirigeant l'esprit et le cœur du côté de l'intérêt principal dont on veut les occuper.

Mais comme la tragédie est une action, il faut que le poëte se cache dès le commencement, de manière qu'on ne s'aperçoive pas qu'il prend ses avantages et que c'est lui qui s'arrange, plutôt que les acteurs n'agissent.

Beaucoup d'expositions de nos tragédies ressemblent

bien moins à une partie de l'action qu'à des prologues des anciens, où un comédien venait mettre le spectateur au fait de l'action qu'on allait lui représenter, en lui racontant franchement les aventures passées qui y donnaient lieu.

Le poëte s'affranchissait par là de l'art pénible de mêler les échafaudages avec l'édifice et de les tourner en ornemens. Corneille lui-même ne s'est pas fort élevé au-dessus de cet usage dans l'exposition de Rodogune, où par un acteur désintéressé il fait faire à un autre, qui ne l'est pas moins, toute l'histoire nécessaire à l'intelligence de la tragédie; et l'histoire est si longue qu'il a fallu la couper en deux scènes, ou l'interrompre, pour laisser parler les deux princes qui arrivent : et on la reprend dès qu'ils sont sortis.

C'est le plus grand exemple d'une exposition froide; mais aussi c'est ce même Corneille qui en a donné le plus parfait modèle dans la *Mort de Pompée*, où Ptolomée tient conseil sur la conduite qu'il doit tenir après la victoire de César à Pharsale. Cette exposition est imposante, auguste, attendrissante; elle forme en même temps le nœud de l'action.

La première règle de l'exposition est de bien faire connaître les personnages, celui qui parle, celui à qui on parle et celui dont on parle, le lieu où ils sont, le temps où l'action commence :

> Que, dès les premiers vers, l'action préparée,
> Sans peine du sujet aplanisse l'entrée :
> Le sujet n'est jamais assez tôt expliqué.

Le grand secret est d'exciter d'abord beaucoup de curiosité :

> Inventez des ressorts qui puissent m'attacher.

Toute scène qui ne donne pas envie de voir les autres ne vaut rien.

Si le sujet est grand, est connu, comme la mort de Pompée, le poëte peut tout d'un coup entrer en matière; les spectateurs sont au fait de l'action commencée, dès les premiers vers, sans obscurité : mais si les héros de la pièce sont tous nouveaux pour le spectateur, il faut faire connaître, dès les premiers vers, leurs différens intérêts, etc.

L'oubli le plus léger suffit pour détruire toute illusion. Une petite circonstance omise ou mal présentée décèle la maladresse du poëte et affaiblit l'intérêt. Il faut expliquer tout ce qui le demande, et rien au-delà.

Corneille prétend que le poëte est dispensé de motiver, dans l'exposition, l'arrivée des acteurs; c'est une licence qui peut quelquefois être prise, mais il semble qu'il est mieux de s'en passer. L'acte est froid quand l'exposition n'est pas amenée par un incident important : il est même à souhaiter qu'elle en soit suivie.

La manière la plus commune, et par conséquent la plus défectueuse d'amener une exposition, c'est de faire faire à un acteur, par un autre, tous les récits dont il a besoin, tantôt dans le dessein d'instruire un personnage qui n'est pas au fait, tantôt en lui rappelant ce qu'il peut avoir oublié, quelquefois même en lui disant qu'il s'en souvient, comme si c'était une raison de le lui redire. De là deux défauts : celui de la ressemblance et celui de la langueur. Le spectateur est tellement habitué à cet usage, qu'il n'est qu'auditeur dans le commencement. Il ne compte pas

qu'il soit encore temps d'être ému. Les règles veulent qu'il attende, et il abandonne le premier acte, quelquefois davantage, aux besoins du poëte, dans l'espérance qu'il lui ménage par là de grandes émotions.

On doit tâcher de mettre tout en action jusqu'à l'exposition. On en impose au spectateur, qui se trouve d'abord dans l'illusion. Il n'aperçoit pas le poëte sous les personnages : l'art des préparatifs disparaît.

Il est difficile, en effet, de croire que les discours de deux personnages passionnés aient d'autre objet que de développer leurs sentimens; et, à la faveur de cette émotion, le poëte instruit adroitement les spectateurs de tout ce qu'il a intérêt qu'on sache.

Si le poëte ose débuter par une situation forte, il se mettra dans la nécessité de soutenir le ton qu'il aura pris, et son ouvrage y gagnera.

Si le poëte a choisi un sujet dont l'avant-scène ne soit pas trop compliquée, l'exposition en sera plus facile et plus claire.

Il est à souhaiter que l'action commence dans un jour illustre ou désiré, remarquable par quelque événement qui tienne lieu d'époque ou qui puisse le devenir. Corneille manque rarement à cette règle.

Le poëte doit se ménager, autant que son sujet peut le lui permettre, quelque description brillante qui passionne son exposition, comme le discours de Cinna aux conjurés, comme le récit de la mort de Cresfonte dans Mérope.

L'exposition d'Othon est citée comme modèle : elle est naturelle, noble, bien amenée, marquée par une époque intéressante. Il s'agit de désigner un successeur à Galba. L'avant-scène y entre avec beaucoup

de netteté et de précision; mais ne manque-t-elle pas l'objet de toute exposition, qui est d'exciter un vif intérêt, au moins de curiosité? Othon est amoureux de Plautiue, fille de Vinius, consul et ministre de Galba. Albin, confident d'Othon, conseille à son maître de s'attacher à Camille, nièce de l'empereur, qui leur portera l'empire en dot. Voici comment Othon rejette cette proposition.

> Porte à d'autres qu'à moi cette amorce inutile:
> Mon cœur, tout à Plautine, est fermé pour Camille.
> La beauté de l'objet, la honte de changer,
> Le succès incertain, l'infaillible danger,
> Tout met à ces projets d'invincibles obstacles.

Un amant qui fait entrer l'incertitude de réussir auprès d'une autre femme dans les raisons d'être fidèle à celle qu'il aime, ne peut intéresser vivement: et Plautine qui renonce généreusement à Othon, ne réchauffe pas l'intérêt en lui offrant le dédommagement d'un amour au-dessus des sens.

L'exposition de Bajazet paraît d'un ordre infiniment supérieur. Osmin arrive d'un long voyage. L'étonnement qu'il montre en entrant dans l'intérieur du sérail, fait voir qu'il s'est passé quelque chose d'important dans son absence et qu'il ne peut savoir. Les questions d'Acomat laissent entrevoir une partie de ses projets. Il y a peu d'avant-scènes aussi chargées de détails nécessaires, et il y en a peu qui soient aussi claires. Aussi cette exposition passe-t-elle pour un modèle unique en son genre.

Mais ne pourrait-on pas lui préférer encore celles qui joignent à ce mérite celui d'être en sentiment et

en tableaux? Il semble que celle d'*Iphigénie* réunit ce double avantage.

Un grand roi, réveillé par ses inquiétudes paternelles, voyant ses soldats endormis autour de lui, présente un tableau bien noble, et les combats de son cœur forment une exposition bien touchante.

C'est encore le mérite de *Sémiramis*. Le grand-prêtre, qui reçoit des mains d'Arsace le coffre qui contient la lettre, le glaive et la couronne de Ninus, forme dès lors le nœud et prépare le dénouement. C'est le comble de l'art.

Les anciens ont connu ces expositions en tableaux. Voyez celle de l'*OEdipe roi*. L'ouverture de la scène présente aux yeux une place publique, un palais, un autel; à la porte du palais d'OEdipe, des enfans, des vieillards prosternés, demandant la fin de leurs maux.

En remontant encore plus haut, on peut voir par l'exposition des Cœphores comment OEschyle avait conçu la tragédie. Le fond de la scène est le tombeau d'Agamemnon. Oreste y arrive avec Pilade; il invoque Mercure, qui préside aux funérailles. Il coupe sa chevelure pour la répandre sur le monument; et tandis qu'il est occupé à cette pieuse cérémonie, il aperçoit de loin Électre sa sœur, à la tête d'une troupe de jeunes filles qui s'avancent avec des dons pour le mort.

La Motte, après avoir loué les expositions en tableaux, prétend qu'elles sont très-dangereuses, et que l'auteur, avant de les hasarder, doit bien consulter ses forces. Selon lui, il est à craindre que le spectateur ne voie avec peine le théâtre presque vide,

après l'avoir vu occupé par une foule de personnages. Cette crainte peut être fondée : mais il n'y a guère que le défaut d'intérêt dans les actes suivans, qui rappelle au spectateur que le théâtre était rempli au premier acte; témoin Brutus et les ouvrages déjà cités.

Les principes de l'exposition sont les mêmes pour la comédie. La plus grande attention de l'auteur doit être de faire marcher de front le comique, le développement du sujet et celui des caractères.

Quand la pièce est un tissu de caractères, il est permis de s'occuper de leur développement plus encore que de l'exposition du sujet. Telle est la première scène du *Misanthrope*, qui est employée principalement à dessiner les caractères d'Alceste et de Philinte.

§. IV. Épisode. C'était, chez les Grecs, une des parties de quantité de la tragédie.

On appelait ainsi cette portion du drame qui était entre les chants du chœur; elle équivalait à nos trois actes du milieu.

Ce récit des acteurs, interposé entre les chants du chœur, étant distribué en plusieurs morceaux différens, on peut le considérer comme un seul épisode composé de plusieurs parties; à moins qu'on n'aime mieux donner à chacune de ses parties le nom d'épisode.

En effet, c'était quelquefois un même sujet divisé en différens récits, et quelquefois chaque récit contenait un sujet particulier dépendant des autres. Mais ce qui n'avait été qu'un ornement dans la tragédie, en étant devenu la partie principale, on regarde la totalité des épisodes comme ne devant former qu'un

seul corps dont les parties soient dépendantes les unes des autres.

Les meilleurs poëtes conçurent leurs épisodes de la sorte, et les tirèrent d'une même action; pratique si généralement établie du temps d'Aristote, qu'il en a fait une règle : en sorte qu'on nommait simplement tragédies, les pièces où l'unité de ces épisodes était observée, et tragédies épisodiques, celles où elle était négligée. Les mauvais poëtes tombaient dans ce défaut par ignorance, et les bons par leur complaisance pour quelques acteurs aimés du public, à qui l'on voulait donner des rôles sans que la contexture du poëme l'exigeât ou le permît.

Parmi nous, l'épisode se prend pour un incident ou une action détachée qu'un poëte insère dans son ouvrage et lie à son action principale pour y jeter une plus grande diversité d'événemens. Les actions les plus simples sont les plus sujettes à cette irrégularité, en ce qu'ayant moins d'incidens et de parties que les autres plus composées, elles ont plus besoin qu'on y en ajoute d'étrangères.

Un poëte peu habile épuisera quelquefois tout son sujet dès le second acte, et se trouvera par là dans la nécessité d'avoir recours à des actions étrangères pour remplir les autres actes : c'était le défaut des premiers poëtes français. Pour remplir chaque acte, ils prenaient des actions qui appartenaient bien au même héros, mais qui n'avaient aucune liaison entre elles.

Le poëte doit choisir, autant qu'il est possible, des sujets dont le fonds lui fournisse les incidens et les obstacles qui doivent concourir à l'action principale : mais lorsque le sujet n'en suggère point, ou que les

incidens ne sont point par eux-mêmes assez importans pour produire les effets qu'on se propose, alors le poëte doit employer toutes les ressources de son art à lier tellement l'épisode à son sujet, qu'il y devienne comme absolument nécessaire.

Racine a donné dans *Andromaque* et dans *Iphigénie* deux modèles admirables de la manière dont un épisode doit être lié à l'action. Dans *Andromaque*, Oreste, ouvrant la scène, déclare à Pilade sa passion pour Hermione, et y intéresse tellement le spectateur qu'on est tenté de prendre cet amour épisodique pour l'action principale. Il est le représentant de la Grèce; il vient demander à Pyrrhus le fils d'Hector : enfin, son rôle est si bien lié à l'action qu'il est impossible de l'en séparer.

Même artifice à peu près dans *Iphigénie*. Dès le premier acte, l'arrivée d'Ériphile est annoncée; on explique même le sujet de sa venue. Elle veut interroger Calchas sur le secret de sa naissance; elle est liée d'amitié avec Iphigénie; elle est captive d'Achille, et Iphigénie le prie de la délivrer. C'est elle qui déclare aux Grecs le projet du départ de la reine et de la princesse; c'est elle qui est la victime du sacrifice qu'elle veut hâter, et elle ne tient guère moins à la pièce qu'Oreste dans *Andromaque*.

Voyez encore la manière dont Voltaire, dans *Sémiramis*, a lié à son sujet l'amour d'Arsace et d'Azéma; dans *Mahomet*, celui de Palmire et de Séide.

On connaît encore sur le théâtre français une espèce d'ouvrages nommés comédies épisodiques ou pièces à tiroir. Les *Fâcheux* sont le modèle des pièces de ce genre, et jamais aucun auteur n'a pu en approcher.

Ces ouvrages sont composés d'un certain nombre de scènes détachées, qui ont un rapport à un certain but général. Le secret de l'auteur consiste à faire passer rapidement devant les yeux du spectateur un grand nombre de personnages qui viennent donner ou montrer des ridicules : ce sont surtout des travers de mode que l'on attaque ordinairement dans ces pièces.

Le nom de comédie ne leur convient nullement, puisque la comédie est une action et emporte dans son idée l'unité d'action; mérite qui manque absolument à ces ouvrages, qui ne sont que des déclamations partagées en plusieurs points.

Les anciens ne connaissaient point les pièces épisodiques; mais ils avaient une autre manière d'attaquer en même temps plusieurs espèces de ridicules et de les immoler à la fois. Les chœurs de leurs comédies étaient en partie destinés à cet usage; ils y rassemblaient plusieurs personnages ridicules sur lesquels le poëte lançait rapidement une foule de traits.

Nos auteurs ont préféré la méthode d'immoler leurs victimes successivement.

Au reste, cet usage dura peu chez les Grecs : c'était dans les chœurs que les poëtes portaient le plus loin la licence, et c'est sur les chœurs principalement que tombe la réforme qui sert d'époque à la comédie nouvelle.

Quand le poëte introduit deux intrigues dans sa pièce, il doit conduire les deux actions de manière que leur mouvement soit égal et ne se nuise point réciproquement : c'est alors qu'il faut éviter la multiplication des incidens, qui détournerait l'attention des spectateurs.

Si la pièce dans laquelle on introduit un épisode est une comédie de caractère, il faut avoir égard à deux choses : la première, que les intrigues des deux actions soient légères ; la seconde, que le caractère les embrasse toutes deux. C'est ainsi que Molière en a usé dans l'*Avare*.

Harpagon, père d'Élise et amoureux de Marianne, embrasse les deux intrigues, l'une de Valère, amant de sa fille, et l'autre de son fils Cléante, amoureux de Marianne. Ces deux intrigues sont légères, parce qu'elles sont subordonnées au caractère principal de l'Avare, qui les occupe et les fait marcher.

§. v. Catastase : c'est, selon quelques-uns, la troisième partie du poëme dramatique chez les anciens, dans laquelle les intrigues, nouées dans l'*épitase* ou l'*exposition*, se soutiennent, continuent, augmentent, jusqu'à ce qu'elles se trouvent préparées par le dénouement qui doit arriver dans la catastrophe.

Quelques auteurs confondent la catastase avec l'épitase, ou ne les distinguent tout au plus qu'en ce que l'une est le commencement, et l'autre la suite du nœud de l'intrigue.

Ce mot veut dire en grec *constitution*, parce que c'est cette partie qui forme comme le corps de l'action théâtrale, que la protase ne fait que préparer, et la catastrophe démêler.

§. vi. Épilogue. Aristote le définit, une partie qu'on récite dans la tragédie, lorsque le chœur a chanté pour la dernière fois.

Dans la poésie dramatique, il signifiait chez les anciens ce qu'un des principaux acteurs adressait aux spectateurs lorsque la pièce était finie, et qui con-

tenait ordinairement quelques réflexions relatives à cette même pièce et au rôle qu'y avait joué cet acteur.

Parmi les modernes, ce nom et ce rôle sont inconnus; mais à l'épilogue des anciens ils ont substitué l'usage des petites pièces ou comédies qu'on fait succéder aux pièces sérieuses, afin, dit-on, de calmer les passions et de dissiper les idées tristes que la tragédie aurait pu exciter.

L'épilogue n'a pas toujours été d'usage sur le théâtre des anciens, et il n'est pas, à beaucoup près, de l'antiquité du prologue.

Il est vrai que plusieurs auteurs ont confondu dans le drame grec l'épilogue avec ce qu'on nommait exode, trompés par la définition d'Aristote. Mais ces deux choses étaient en effet aussi différentes que l'étaient nos grandes et nos petites pièces; l'*exode* étant (comme on l'a dit ci-devant) une des parties de la tragédie, c'est-à-dire la quatrième et dernière, qui renfermait la catastrophe ou le dénouement de l'intrigue, et répondait à notre cinquième acte: au lieu que l'épilogue était hors-d'œuvre, et n'avait tout au plus que des rapports arbitraires et fort éloignés avec la tragédie.

§. VII. Récit dramatique. Le récit dramatique qui termine ordinairement nos tragédies, est la description d'un événement funeste destiné à mettre le comble aux passions tragiques, c'est-à-dire à porter à leur plus haut point la terreur et la pitié, qui se sont accrues durant tout le cours de la pièce.

Ces sortes de récits sont pour l'ordinaire dans la bouche des personnages qui, s'ils n'ont pas un intérêt

à l'action du poëme, en ont du moins un très-fort qui les attache au personnage le plus intéressé dans l'événement funeste qu'ils ont à raconter. Ainsi, quand ils viennent rendre compte de ce qui s'est passé sous leurs yeux, ils sont dans cet état de trouble qui naît du mélange des passions.

La douleur, le désir de faire passer cette douleur chez les autres, la juste indignation contre les auteurs du désastre dont ils viennent d'être témoins, l'envie d'exciter à les en punir, et les divers sentimens qui peuvent naître des différentes raisons de leur attachement à ceux dont ils déplorent la perte, toutes ces raisons agissent en eux en même temps indistinctement, sans qu'ils le sachent eux-mêmes, et les mettent dans une situation à-peu-près pareille à celle où Longin nous fait remarquer qu'est Sapho, qui, racontant ce qui se passe dans son ame à la vue de l'infidélité de celui qu'elle aime, présente en elle, non une passion unique, mais un concours de passions.

On voit aisément que je me restreins aux récits qui décrivent la mort des personnages pour lesquels on s'est intéressé durant la pièce.

Les récits de la mort des personnages odieux ne sont pas absolument assujétis aux mêmes règles, quoique cependant il ne fût pas difficile de les y ramener à l'aide d'un peu d'explication.

Le but de nos récits étant donc de porter la terreur et la pitié le plus loin qu'elles puissent aller, il est évident qu'ils ne doivent renfermer que les circonstances qui conduisent à ce but.

Dans l'événement le plus triste et le plus terrible, tout n'est pas également capable d'imprimer de la

terreur ou de faire couler des larmes. Il y a donc un choix à faire, et ce choix commence par écarter les circonstances frivoles, petites et puériles. Voilà la première règle prescrite par Longin, et sa nécessité se fait si bien sentir qu'il est inutile de la détailler plus au long.

La seconde règle est de préférer, dans le choix des circonstances, celles qui sont principales. La raison de cette règle est claire. Il est impossible, moralement parlant, que dans les grands mouvemens le feu de l'orateur ou du poëte se soutienne toujours au même degré. Pendant qu'on passe en revue une longue file de circonstances, le feu se ralentit nécessairement, et l'impression qu'on veut faire sur l'auditeur languit en même temps. Le pathétique manque une partie de son effet, et l'on peut dire que, dès qu'il en manque une partie, il le perd tout entier. Cette seconde règle n'est pas moins nécessaire pour nos récits que la première. Les personnages qui les font sont dans une situation extrêmement violente; et ce que le poëte leur fait dire doit être une peinture exacte de leur situation. Le tumulte des passions qui les agitent ne les rend eux-mêmes attentifs, dans le désordre d'un premier mouvement, qu'aux traits les plus frappans de ce qui s'est passé sous leurs yeux.

Je dis dans le désordre d'un premier mouvement, parce que ce qu'ils racontent venant de se passer dans le moment même, il serait absurde de supposer qu'ils eussent eu le temps de la réflexion, et que le comble du ridicule serait de les faire parler comme s'ils avaient pu méditer à loisir l'ordre et l'art qu'il

leur faudrait employer pour arriver plus sûrement à leurs fins. C'est pourtant sur ce modèle si déraisonnable que sont faits la plupart des récits de nos tragédies, et on n'en connaît guère qui ne pèche contre la vraisemblance.

La troisième règle est que les récits soient rapides, parce que les descriptions pathétiques doivent être presque toujours véhémentes, et qu'il n'y a point de véhémence sans rapidité.

Nos récits sont asservis à cette règle; mais il ne paraît pas que la plupart de nos tragiques la connaissent ou qu'ils se soucient de la pratiquer. Si leurs récits font quelque impression au théâtre, elle est l'ouvrage de l'acteur qui supplée par son art à ce qui leur manque.

Le style le plus vif et le plus serré convient à nos récits. Les circonstances doivent s'y précipiter les unes sur les autres : chacune doit être présentée avec le moins de mots qu'il est possible.

Ce n'est point à Racine comme poëte, que l'on fait le procès dans son récit : c'est à Racine faisant parler Théramène; c'est à Théramène lui-même, qui ne peut pas plus jouir des priviléges accordés aux poëtes qu'aucun personnage de tragédie. La première partie du récit de Théramène répond à ceux que les anciens ont faits de la mort d'Hippolite. Racine en avait trois devant les yeux, celui d'Euripide, celui d'Ovide et celui de Sénèque. Il les admira ; et, selon toute apparence, les fautes qu'on lui reproche ne viennent que de la noble ambition qu'il a eue de vouloir surpasser tous ces modèles. Au reste, on a discuté ce beau morceau, avec la dernière rigueur, dans

la dernière édition de Despréaux, à cause de l'excellence de l'auteur; mais les critiques qu'on en a faites, toutes bonnes qu'elles puissent être, ne tournent qu'à la gloire des talens admirables d'un illustre écrivain, qui, dès l'instant qu'il commença de donner ses tragédies au public, fit voir que Corneille, le grand Corneille, n'était plus le seul poëte tragique en France.

Exemple d'un récit.

Ulysse vient d'annoncer à Clytemnestre, dans Iphigénie, que sa fille est sauvée.

CLYTEMNESTRE.

Ma fille, ah prince! ô ciel! je demeure éperdue!
Quel miracle, seigneur! quel dieu me l'a rendue?

ULYSSE.

Vous m'en voyez moi-même, en cet heureux moment,
Saisi d'horreur, de joie, et de ravissement.
Jamais jour n'a paru si mortel à la Grèce.
Déjà de tout le camp, la discorde maîtresse,
Avait sur tous les yeux mis son bandeau fatal,
Et donné du combat le funeste signal.
De ce spectacle affreux votre fille alarmée,
Voyait pour elle Achille, et contre elle l'armée.
Mais, quoique seul pour elle, Achille furieux,
Épouvantait l'armée et partageait les dieux.
Déjà de traits en l'air s'élevait un nuage;
Déjà coulait le sang, prémices du carnage.
Entre les deux partis Calchas s'est avancé,
L'œil farouche, l'air sombre et le poil hérissé,
Terrible et plein du dieu qui l'agitait, sans doute:
Vous, Achille, a-t-il dit, et vous Grecs, qu'on m'écoute.
Le dieu qui maintenant vous parle par ma voix,
M'explique son oracle et m'instruit de son choix.

Un autre sang d'Hélène, une autre Iphigénie,
Sur ce bord immolée, y doit laisser la vie.
Thésée avec Hélène uni secrètement
Fit succéder l'hymen à son enlèvement.
Une fille en sortit, que sa mère a célée:
Du nom d'Iphigénie elle fut appelée.
Je vis moi-même alors ce fruit de leurs amours;
D'un sinistre avenir je menaçai ses jours.
Sous un nom emprunté, sa noire destinée
Et ses propres fureurs ici l'ont amenée.
Elle me voit, m'entend; elle est devant mes yeux;
Et c'est elle, en un mot, que demandent les dieux.
Ainsi parle Calchas? Tout le camp, immobile,
Écoute avec frayeur, et regarde Ériphile.
Elle était à l'autel, et peut-être, en son cœur,
Du fatal sacrifice accusait la lenteur.
Elle-même tantôt, d'une course subite,
Était venue aux Grecs annoncer votre fuite.
On admire en secret sa naissance et son sort;
Mais, puisque Troie enfin est le prix de sa mort,
L'armée à haute voix se déclare contre elle,
Et prononce à Calchas sa sentence mortelle.
Déjà pour la saisir Calchas lève le bras.
Arrête, a-t-elle dit, et ne m'approche pas.
Le sang de ces héros dont tu me fais descendre,
Sans tes profanes mains, saura bien se répandre.
Furieuse, elle vole, et sur l'autel prochain
Prend le sacré couteau, le plonge dans son sein.
A peine son sang coule et fait rougir la terre,
Les dieux font sur l'autel entendre le tonnerre.
Les vents agitent l'air d'heureux frémissemens,
Et la mer leur répond par ses mugissemens.
La rive au loin gémit, blanchissante d'écume;
La flamme du bûcher d'elle-même s'allume;
Le Ciel brille d'éclairs, s'entrouvre, et parmi nous
Jette une sainte horreur qui nous rassure tous.
Le soldat étonné dit que dans une nue,
Jusques sur le bûcher, Diane est descendue,

Et croit que, s'élevant au travers de ses feux,
Elle portait au ciel notre encens et nos vœux.
Tout s'empresse, tout part.

CHAPITRE III.

PARTIES DU DRAME.

§. 1.er Acte : partie d'un poëme dramatique, séparée d'une autre partie par un intermède.

Les poëtes grecs ne connaissaient point la division des poëmes en cinq actes. Il est vrai que l'action paraît de temps en temps interrompue sur le théâtre, et que les acteurs, occupés hors de la scène ou gardant le silence, font place aux chantres du chœur; ce qui produit des intermèdes, mais non pas des actes dans le goût des modernes : en effet les chants du chœur se trouvent liés d'intérêt à l'action principale, avec laquelle ils ont toujours un rapport marqué, du moins dans les pièces de Sophocle; car Euripide s'est quelquefois écarté de cette règle, et ses chœurs sont souvent de beaux morceaux de poésie qui n'ont aucun rapport avec l'action.

Si, dans les nouvelles éditions, leurs tragédies se trouvent divisées en cinq actes, c'est aux éditeurs et aux commentateurs qu'il faut attribuer ces divisions, et nullement aux origiuaux; car de tous les anciens qui ont cité des passages de comédies ou tragédies grecques, aucun ne les a désignés par l'acte d'où il sont tirés, et Aristote n'en fait nulle mention dans sa Poétique.

Il est vrai pourtant qu'ils considéraient leurs pièces comme consistant en plusieurs parties ou divisions,

qu'ils appelaient *protase*, *épitase*, *catastase*, *catastrophe*; mais il n'y avait pas sur le théâtre d'interruptions réelles qui marquassent ces divisions.

Cependant Horace en fait un précepte :

Neve minor, nec sit quinto productior actu,
Fabula quæ posci vult et spectata reposci.

Mais on n'est pas d'accord sur la nécessité de cette division, ni sur le nombre des actes. Ceux qui les fixent à cinq, assignent à chacun la portion de l'action principale qui lui doit appartenir.

Dans le premier acte, dit Vossius, on expose le sujet ou l'argument de la pièce sans en annoncer le dénouement, pour ménager du plaisir au spectateur; et l'on annonce les principaux caractères.

Dans le second, on développe l'intrigue par degrés.

Le troisième doit être rempli d'incidens qui forment le nœud.

Le quatrième prépare des ressources ou des voies au dénouement.

Le cinquième doit être uniquement consacré au dénouement.

Selon l'abbé d'Aubignac, cette division est fondée sur l'expérience : car on a reconnu, 1.° que toute tragédie devait avoir une certaine longueur; 2.° qu'elle devait être divisée en plusieurs parties ou actes. On a ensuite fixé la longueur de chaque acte. Il a été facile, après cela, d'en déterminer le nombre.

On a vu, par exemple, qu'une tragédie devait être environ de quinze ou seize cents vers, partagés en plusieurs actes; que chaque acte devait être d'environ trois cents vers. On en a conclu que la tragédie devait avoir cinq actes, tant parce qu'il était néces-

saire de laisser respirer le spectateur et de ménager son attention en ne la surchargeant point par la représentation continue de l'action, que pour accorder au poëte la facilité de soustraire aux yeux des spectateurs certaines circonstances, soit par bienséance, soit par nécessité.

Pendant les intervalles qui se rencontrent entre les actes, le théâtre reste vacant, et il ne se passe aucune action sous les yeux des spectateurs. Mais on suppose qu'il s'en passe, hors de la portée de leur vue, quelqu'une relative à la pièce et dont les actes suivans les informeront.

Par là les auteurs dramatiques ont trouvé le moyen d'écarter de la scène les parties de l'action les plus sèches, les moins intéressantes, celles qui ne sont que préparatoires et pourtant nécessaires, en les fondant pour ainsi dire dans les entr'actes.

Il n'y a que l'imagination qui les offre au spectateur, en gros, et même assez rapidement pour lui dérober ce qu'elles auraient de lâche ou de désagréable dans la représentation.

La division d'une tragédie en actes paraît fondée; mais est-il absolument nécessaire qu'elle soit en cinq actes, ni plus ni moins? Il paraît que le nombre des actes devrait être proportionné à la nature et à l'importance de l'action. Il vaudrait mieux la resserrer dans l'espace de trois ou quatre actes, que de filer des actes inutiles, embarrassés d'épisodes ou surchargés d'incidens. Voltaire nous a donné la *Mort de César*, qui, pour être en trois actes, n'en est pas moins une belle tragédie. Nous avons plusieurs comédies très-agréables, en un, en deux, en trois et même en quatre actes.

On exige que les actes soient à-peu-près de la même durée. On avait abusé de cette règle jusqu'à s'astreindre à ne pas faire entrer dans un acte deux vers de plus que dans un autre ; et Corneille, dans la préface de ses premières comédies, s'applaudit de cette exactitude. Il serait bien plus simple de demander que la durée d'un acte fût proportionnée à l'étendue de l'action qu'il embrasse, et nos modernes paraissent avoir pris cet usage.

Le premier acte d'un drame est peut-être le plus difficile. Il faut qu'il entame, qu'il marche, qu'il développe les caractères, qu'il expose le sujet, et surtout qu'il lie l'action.

On a voulu qu'un même personnage ne rentrât pas sur la scène plusieurs fois dans le même acte. Cependant, si ce qu'il vient dire il ne l'a pu dire quand il était sur la scène ; si ce qui le ramène s'est passé pendant son absence ; s'il a laissé sur la scène celui qu'il y cherche ; si celui-ci y est en effet, ou si n'y étant pas il ne le sait pas ailleurs ; si le moment le demande ; si son retour ajoute à l'intérêt ; en un mot, s'il reparaît dans l'action comme il arrive tous les jours dans la société : alors sa présence ne peut déplaire, et son retour devient même nécessaire.

Un acteur qui demeure sur le théâtre seulement pour entendre ceux qui y entrent, fait une liaison de présence sans discours, qui souvent a mauvaise grâce : mais s'il y reste à dessein de s'instruire de quelque secret qui tende à intéresser l'action, il n'y sera pas déplacé.

Le théâtre ne doit jamais rester vide pendant le cours d'un acte. On n'est point obligé de rendre compte de ce que font les acteurs pendant qu'ils

n'occupent point la scène : il ne le faut faire que lorsque ce qui s'est passé derrière le théâtre sert à l'intelligence de ce qui va se faire ou se dire devant les spectateurs.

Le premier acte doit contenir le fondement de toutes les actions et même exclure tout ce qu'on voudrait introduire d'ailleurs dans le reste du poëme. Il suffit cependant d'y annoncer les acteurs qui agissent dans la pièce par quelque intérêt essentiel.

Il est toujours dangereux, dit La Motte, d'ouvrir le premier acte par un de ces grands tableaux qui multiplient les acteurs et qui chargent le théâtre. Il est à craindre que dans les actes suivans le théâtre ne paraisse vide. On voit par l'exemple de *Brutus* que la difficulté n'est pas insurmontable; mais il faut être sûr de ses ressources comme l'auteur de cette belle tragédie.

Le poëte, dit Diderot, devrait tellement arranger son sujet, qu'il pût donner un titre à chacun de ses actes : et de même que dans le poëme épique on dit la descente aux enfers, les jeux funèbres, le dénombrement de l'armée; on dirait dans le dramatique, l'acte des soupçons, l'acte des fureurs, celui de la reconnaissance. Le caractère de l'acte fixé, le poëte serait obligé de le remplir. Chaque acte doit avoir, comme la pièce même, son exposition, son nœud et son dénouement.

Le public aime assez que chaque acte se termine par quelque morceau brillant, qui enlève les applaudissemens. Il faut surtout que la fin de l'acte laisse le spectateur dans l'espérance ou dans la crainte, et dans l'impatience de voir la suite.

§. II. Entr'acte : espace de temps qui s'écoule entre la fin d'un acte et le commencement de l'acte suivant, et durant lequel la représentation est suspendue, tandis que l'action est supposée se continuer ailleurs.

Il ne paraît pas que les Grecs aient jamais divisé leurs drames par actes, ni par conséquent connu les entr'actes. La représentation n'était point suspendue, sur leurs théâtres, depuis le commencement de la pièce jusqu'à la fin. Ce furent les Romains qui, moins épris du spectacle, commencèrent les premiers à le partager en plusieurs parties, dont les intervalles offraient du relâche à l'attention des spectateurs; et cet usage s'est continué parmi nous.

D'abord on se contenta de baisser à la fin de l'acte une toile qu'on relevait au commencement du suivant. Bientôt on introduisit des joueurs de flûte pour remplir les entr'actes et pour divertir les spectateurs par la musique. Ensuite on y joignit des histrions fort adroits, qui amusaient les spectateurs par différens gestes. On disposa les intermèdes de manière qu'ils eussent quelque rapport à l'action principale. Dans cette vue, on fit répéter aux musiciens et aux histrions le sujet de l'acte que l'on venait de jouer. La musique exprimait par des accords les différentes passions de chaque personne qui avait paru dans l'acte. Chez nous les entr'actes sont marqués par une symphonie de violons, ou par des changemens de décorations.

Le théâtre ne souffre point qu'une action y puisse être vue dans toutes ses circonstances, quelque resserrée qu'elle puisse être. On y suppose des com-

bats de deux armées qu'on ne saurait voir, des actions dont le spectacle serait révoltant, etc.

Les poëtes dramatiques ont imaginé l'intervalle des actes, afin d'y rejeter tout ce qui serait moins intéressant pour les spectateurs. L'art consiste à faire un choix heureux des circonstances qu'il faut écarter et de celles qu'on peut montrer aux yeux.

Quelquefois une action ne sera belle à voir que dans le commencement. Alors il ne faut mettre sur le théâtre que les préparations et les premiers traits, et rejeter le reste dans l'intervalle. Ainsi Étéocle et Polinice peuvent bien se disputer devant leur mère, mais ils ne se battront pas devant elle.

Souvent il n'y a que la fin d'une action qui soit intéressante. Alors il faut supposer que tout ce qu'elle a d'odieux se passe dans l'entr'acte, et ne réserver sur la scène que ce qu'elle a d'intéressant. Ainsi l'auteur d'Alzire a mis dans l'intervalle du quatrième au cinquième acte le meurtre de Gusman, et a gardé pour le cinquième acte le récit de cet attentat et le retour de Gusman, qui pardonne à son meurtrier.

La durée de l'entr'acte n'a pas de mesure fixe, mais elle est supposée plus ou moins grande, à proportion du temps qu'exige la partie de l'action qui se passe derrière le théâtre. Cependant cette durée doit avoir des bornes de supposition, relativement à la durée hypothétique de l'action totale, et des bornes réelles, relatives à la durée de la représentation.

La durée de supposition, qui est la seule intéressante, paraît ne devoir jamais être prolongée par-delà douze heures, qui font la durée moyenne d'un jour

ou d'une nuit. Passé cet espace, il n'y a plus d'illusion dans la durée supposée de l'entr'acte.

Puisque l'entr'acte est fait pour suspendre l'attention et reposer l'esprit du spectateur, le théâtre doit rester vide, et les intermèdes dont on le remplissait formaient une interruption de très-mauvais goût, qui ne pouvait manquer de nuire à la pièce en faisant perdre le fil de l'action.

Le poëte doit laisser le spectateur dans l'attente de quelque grand événement. Il faut que l'action qui doit remplir son entr'acte excite la curiosité et fortifie l'impression qu'on a conçue; surtout point de repos, point de suspension. Si les personnages reparaissaient et que l'action ne fût pas plus avancée que quand ils ont disparu, ils se seraientdonc tous reposés, ou ils auraient été distraits par des occupations étrangères; deux suppositions contraires, sinon à la vérité, du moins à l'intérêt.

§. III. Avant-scène. On appelle avant-scène le tissu des événemens qui se sont passés avant l'action, mais dont la connaissance est nécessaire à l'intelligence de la pièce. Il faut, autant qu'il est possible, éviter les sujets dont l'avant-scène est trop chargée d'événemens. C'est le défaut de Rhadamiste et de quelques autres pièces.

S'il y a dans le sujet de l'action quelque invraisemblance, quelques défauts de convenance, il faut tâcher de les jeter dans l'avant-scène, afin de mettre à profit l'indulgence ou même l'inattention du spectateur.

Enfin, lorsque l'action est très-compliquée, c'est

alors que le poëte doit faire tous ses efforts pour rendre son exposition plus claire.

§. IV. Scène. C'est le lieu où les pièces dramatiques étaient représentées.

Ce mot vient du grec σκηνὴ, tente, pavillon ou cabane; lieux où, dans l'origine, on représentait les poëmes dramatiques.

Selon Rollin, la scène était proprement une suite d'arbres rangés les uns contre les autres sur deux lignes parallèles, qui formaient une allée et un portique champêtre pour donner de l'ombre et pour garantir des injures de l'air. C'était-là, dit cet auteur, qu'on représentait les pièces avant qu'on eût construit les théâtres.

Cassiodore tire aussi le mot scène de la couverture et de l'ombre du boccage, sous lequel les bergers représentaient anciennement les jeux de la belle saison.

Scène se prend dans un sens particulier pour les décorations du théâtre : de là cette expression, *la scène change*, pour marquer un changement de décoration. Vitruve nous apprend que les anciens avaient trois sortes de décorations ou de scènes sur leurs théâtres.

L'usage ordinaire était de représenter des bâtimens ornés de colonnes et de statues sur les côtés; et dans le fond du théâtre, d'autres édifices, dont le principal était un temple ou un palais pour la tragédie; une maison ou une rue pour la comédie; une forêt ou un paysage pour la pastorale, c'est-à-dire pour les pièces satiriques, les atellanes, etc.

Ces décorations étaient, ou versatiles, lorsqu'elles

tournaient sur un pivot, ou coulantes, lorsqu'on les faisait glisser dans des coulisses, comme cela se pratique encore aujourd'hui.

Selon les différentes pièces on changeait la décoration; et la partie qui était tournée vers le spectateur, s'appelait scène tragique, comique ou pastorale, selon la nature du spectacle auquel elle était assortie.

On appelle aussi *scène* le lieu où le poëte suppose que l'action s'est passée. Ainsi, dans Iphigénie, la scène est en Aulide, dans la tente d'Agamemnon; dans Athalie, la scène est dans le temple de Jérusalem, dans un vestibule de l'appartement du grand-prêtre.

Une des principales lois du poëme dramatique est d'observer l'unité de lieu. En effet, il n'est pas naturel que la scène change de place, et qu'un spectacle commencé dans un endroit, finisse dans un autre tout différent et souvent très-éloigné. Les anciens ont gardé soigneusement cette règle, et particulièrement Térence. Dans ses comédies, la scène ne change presque jamais; tout se passe devant la porte d'une maison, où il fait rencontrer naturellement ses acteurs. Les français ont suivi la même règle; mais les Anglais en ont secoué le joug, sous prétexte qu'elle empêche la variété et l'agrément des aventures et des intrigues nécessaires pour amuser les spectateurs.

Les auteurs les plus judicieux tâchent de ne pas négliger totalement la vraisemblance, et ne changent la scène que dans les entr'actes, afin que pendant cet intervalle les acteurs soient censés avoir fait le chemin nécessaire; et, par la même raison, on transporte rarement la scène d'une ville à une autre: mais ceux

qui méprisent ou violent toutes les règles se donnent cette liberté. Ces auteurs ne se font pas même de scrupule de transporter tout-à-coup la scène de Londres au Pérou. Shakespear n'a pas beaucoup respecté la règle de l'unité de scène; il ne faut que parcourir ses ouvrages pour s'en convaincre.

Scène est aussi une division du poëme dramatique, déterminée, soit par l'entrée, soit par la sortie d'un personnage. On divise une pièce en actes, et les actes en scènes. Dans plusieurs pièces imprimées des Anglais, la différence des scènes n'est marquée que quand le lieu de la scène et les décorations changent : cependant la scène est proprement composée des acteurs qui sont présens ou intéressés à l'action ; ainsi, quand un nouvel acteur paraît, ou qu'il se retire, l'action change, et une nouvelle scène commence.

Les anciens ne mettaient jamais plus de trois personnages sur la scène, excepté les chœurs, dont le nombre n'était pas limité : les modernes ne se sont point astreints à cette règle. Corneille, dans l'examen de sa tragédie des Horaces, pour justifier le coup d'épée que son héros donne à sa sœur Camille, examine cette question, s'il est permis d'ensanglanter la scène? et il décide pour l'affirmative, se fondant, 1.° sur ce qu'Aristote a dit que pour émouvoir puissamment il fallait faire voir de grands déplaisirs, des blessures et même des morts ; 2.° sur ce que le poëte Horace n'exclut de la vue des spectateurs que les événemens trop dénaturés, tels que le festin d'Atrée, le massacre que Médée fait de ses propres enfans : encore oppose-t-il un exemple de Sénèque au précepte d'Horace, et il prouve celui d'Aristote par

Sophocle, dans une tragédie où Ajax se tue devant les spectateurs.

Cependant le précepte d'Horace n'en paraît pas moins fondé dans la nature et dans les mœurs. 1.° Dans la nature : car enfin, quoique la tragédie se propose d'exciter la terreur ou la pitié, elle ne tend point à ce but par des spectacles qui choquent trop l'humanité : or, les morts violentes, les meurtres, les assassinats, le carnage, inspirent trop d'horreur; et ce n'est pas l'horreur, mais la terreur qu'il faut exciter. 2.° Les mœurs n'y sont pas moins offensées : en effet, quoi de plus propre à endurcir le cœur que l'image trop vive des cruautés! quoi de plus contraire aux bienséances, que des actions dont l'idée seule est effrayante!

Les Grecs et les Romains, quelque polis qu'on veuille les supposer, avaient encore quelque férocité : chez eux, le suicide passait pour grandeur d'ame; chez nous, il n'est qu'une frénésie, une fureur. Les yeux qui se repaissaient au cirque des combats des gladiateurs, et ceux mêmes des femmes qui prenaient plaisir à voir couler le sang humain, pouvaient bien en soutenir l'image au théâtre; les nôtres en seraient blessés : ainsi, ce qui pouvait plaire relativement à leurs mœurs étant tout-à-fait hors des nôtres, c'est une témérité d'ensanglanter la scène.

L'usage en est encore fréquent chez les Anglais, et Shakespear surtout est avide de ces situations. M. Gresset a voulu les imiter dans sa tragédie d'Édouard; mais le goût de Paris ne s'est pas trouvé conforme au goût de Londres.

Il est vrai que toutes sortes de morts, même violentes,

ne doivent point être tout-à-fait bannies du théâtre. Phèdre et Inez, empoisonnées, y viennent expirer. Jason dans la Médée de Longe-Pierre, et Orosmane dans Zaïre, s'arrachent la vie de leur propre main; mais, outre que ce mouvement est extrêmement vif et rapide, on emporte ces personnages, on les dérobe promptement aux yeux des spectateurs, qui n'en sont point blessés comme ils le seraient s'il leur fallait soutenir quelque temps la vue d'un homme qu'on suppose massacré et nageant dans son sang. L'exemple de nos voisins, quand il n'est fondé que sur leur façon de penser, qui dépend du tempérament et du climat, ne devient point une loi pour nous, qui vivons sous un autre horizon et dont les mœurs sont plus conformes à l'humanité.

Il doit, dit Voltaire, y avoir une conduite dans chaque scène comme dans le total de la pièce.

Toutes les fois qu'un acteur entre ou sort du théâtre, l'art exige que le spectateur soit instruit des motifs qui l'y déterminent.

Corneille est le premier qui ait pratiqué cette règle, si belle et si nécessaire, de lier les scènes et de ne faire paraître sur le théâtre aucun personnage sans une raison évidente. Les personnages importans doivent toujours avoir un motif d'entrer et de sortir; et quand cette raison n'est pas assez déterminée, il faut qu'ils se donnent bien de garde de dire *je sors* de peur que le spectateur, trop averti de la faute, ne dise : Pourquoi sortez-vous ?

Plus il est difficile de lier toutes les scènes d'une tragédie, plus cette difficulté vaincue a de mérite; mais il ne faut pas la surmonter aux dépens de la

vraisemblance et de l'intérêt. C'est un des secrets de ce grand art de la tragédie, inconnu encore à la plupart de ceux qui l'exercent.

Ce n'est pas tout; chaque scène veut encore la même perfection. Il faut la considérer, au moment qu'on la travaille, comme un ouvrage entier qui doit avoir son commencement, ses progrès et sa fin; il faut qu'elle marche comme la pièce, et qu'elle ait, pour ainsi dire, son exposition, son nœud et son dénouement.

J'entends, par son exposition, l'état où se trouvent les personnages et sur lequel ils délibèrent; j'entends, par son nœud, les intérêts ou les sentimens qu'un des personnages oppose aux désirs des autres; et enfin, par son dénouement, l'état de fortune ou de passion, où la scène doit les laisser. Après quoi l'auteur ne doit plus perdre de temps en discours, qui, tout beaux qu'ils seraient, auraient du moins la froideur de l'inutilité.

Toute première scène, dit Corneille, qui ne donne pas envie de voir les autres, ne vaut rien. Après une scène de politique, il n'est guères possible qu'une scène de tendresse puisse réussir. Le cœur veut être mené par degrés : il ne peut passer rapidement d'un sujet à un autre; et toutes les fois qu'on promène ainsi le spectateur d'objets en objets, tout intérêt cesse. C'est une des raisons qui empêchent presque toutes les tragédies de Corneille d'être touchantes.

Le temps nous a appris que, quand on veut mettre la politique sur le théâtre, il faut la traiter comme Racine, y jeter de grands intérêts, des passions vraies et de grands mouvemens d'éloquence; et que rien n'est plus nécessaire qu'un style pur, noble, coulant

et égal, qui se soutienne d'un bout de la pièce à l'autre.

Tout doit être action dans un drame, et surtout dans la tragédie : non que chaque scène doive être un événement, mais chaque scène doit servir à nouer ou à dénouer l'intrigue; chaque discours doit être préparation ou obstacle.

§. v. Entre-scène. C'est le nom qu'on donne à l'intervalle qui sépare les scènes. Tout est tellement action dans le poëme dramatique, qu'elle doit toujours marcher, même dans ce court espace; et un acteur ne doit jamais reparaître que pour annoncer quelque chose de nouveau et d'intéressant, soit pour lui-même, soit pour le personnage avec lequel il est en scène, soit pour le héros de la pièce.

§. vi. Scènes doubles : Scènes dans lesquelles deux personnages s'entretiennent de leurs intérêts particuliers d'un côté, tandis que deux autres en font autant du leur.

On ne peut donner un plus bel exemple de ces sortes de scènes, que la dixième de l'acte troisième du *Bourgeois-Gentilhomme*, où l'on voit Cléonte et Lucile, qui sont amoureux, se faire des reproches, bouder tour-à-tour, puis se raccommoder; et Covielle et Nicole, leurs valets, faire de même de leur côté et à leur manière.

NICOLE *à Lucile.*

Pour moi, j'en ai été toute scandalisée.

LUCILE.

Ce ne peut être, Nicole, que ce que je dis...
Mais le voilà.

CLÉONTE *à Covielle.*

Je ne veux pas seulement lui parler.

COVIELLE.

Je veux vous imiter.

LUCILE.

Qu'est-ce donc, Cléonte, qu'avez-vous?

NICOLE.

Qu'as-tu donc, Covielle?

LUCILE.

Quel chagrin vous possède?

NICOLE.

Quelle mauvaise humeur te tient?

LUCILE.

Êtes-vous muet, Cléonte?

NICOLE.

As-tu perdu la parole, Covielle?

CLÉONTE.

Que voilà qui est scélérat!

COVIELLE.

Que cela est judas!

LUCILE.

Je vois bien que la rencontre de tantôt a troublé votre esprit.

CLÉONTE *à Covielle.*

Ah! ah! on voit ce qu'on a fait.

NICOLE.

Notre accueil de ce matin t'a fait prendre la chèvre.

COVIELLE *à Cléonte.*

On a deviné l'enclouure.

LUCILE.

N'est-il pas vrai, Cléonte, que c'est-là le sujet de votre dépit?

CLÉONTE.

Oui, perfide, ce l'est. . . . . .

COVIELLE *à Nicole.*

Queussi, queumi.

LUCILE.

Voilà bien du bruit pour un rien. Je veux vous dire, Cléonte, le sujet qui m'a fait ce matin éviter votre abord.

CLÉONTE, *voulant s'en aller.*

Non, je ne veux rien écouter.

NICOLE *à Covielle.*

Je te veux apprendre la cause qui nous a fait passer vite.

COVIELLE, *voulant s'en aller.*

Je ne veux rien entendre.

LUCILE, *suivant Cléonte.*

Sachez que ce matin. . . . .

CLÉONTE.

Non; vous dis-je.

NICOLE, *suivant Covielle.*

Apprends que. . . . . .

COVIELLE.

Non, traîtresse.

LUCILE.

Écoutez.

CLÉONTE.

Point d'affaire.

NICOLE.

Laisse-moi dire. . .

COVIELLE.

Je suis sourd.

LUCILE.

Cléonte ?

CLÉONTE.

Non.

NICOLE.

Covielle ?

COVIELLE.

Point.

LUCILE.

Arrêtez.

CLÉONTE.

Chansons.

NICOLE.

Entends-moi.

COVIELLE.

Bagatelle.

LUCILE.

Un moment.

CLÉONTE.

Point du tout.

NICOLE.

Un peu de patience.

COVIELLE.

Tarare !

LUCILE.

Deux paroles.

CLÉONTE.

Non, c'en est fait.

NICOLE.

Un mot.

COVIELLE.

Plus de commerce.

LUCILE, *s'arrêtant.*

Hé bien, puisque vous ne voulez pas m'écouter, demeurez dans votre pensée, et faites ce qu'il vous plaira.

NICOLE, *s'arrêtant aussi.*

Puisque tu fais comme cela, prends-le comme tu voudras.

CLÉONTE, *se retournant vers Lucile.*

Sachons donc le sujet d'un si bel accueil.

LUCILE, *s'en allant à son tour.*

Il ne me plaît plus de le dire.

COVIELLE, *se retournant vers Nicole.*

Apprends-nous un peu cette histoire.

NICOLE, *s'en allant de même.*

Je ne veux plus, moi, te l'apprendre.

CLÉONTE, *suivant Lucile.*

Dites-moi.

LUCILE, *s'en allant.*

Non, je ne veux rien dire.

COVIELLE, *suivant Nicole.*

Conte-moi.

NICOLE, *s'en allant.*

Non, je ne conte rien.

CLÉONTE.

De grâce.

LUCILE.

Non, vous dis-je.

COVIELLE.

Par charité.

NICOLE.

Point d'affaire.

CLÉONTE.

Je vous en prie.

LUCILE.

Laissez-moi.

COVIELLE.

Je t'en conjure.

NICOLE.

Ote toi de là.

CLÉONTE.

Lucile!

LUCILE.

Non.

COVIELLE.

Nicole!

NICOLE.

Point.

CLÉONTE.

Au nom des dieux!

LUCILE.

Je ne veux pas.

COVIELLE.

Parle-moi.

NICOLE.

Point du tout.

CLÉONTE.

Éclaircissez mes doutes.

LUCILE.

Non, je n'en ferai rien.

COVIELLE.

Guéris-moi l'esprit.

NICOLE.

Non, il ne me plaît pas.

CLÉONTE.

Hé bien, puisque vous vous souciez si peu de me tirer de peine et de vous justifier, vous me voyez, ingrate, pour la dernière fois; et je vais loin de vous mourir de douleur et d'amour.

COVIELLE *à Nicole.*

Et moi, je vais suivre ses pas.

LUCILE, *à Cléonte, qui veut sortir.*

Cléonte!

NICOLE, *à Covielle, qui s'en va aussi.*

Covielle !

CLÉONTE, *s'arrêtant.*

Hé !

COVIELLE, *s'arrêtant.*

Plaît-il ?

LUCILE.

Où allez-vous ?

CLÉONTE.

Où je vous ai dit.

COVIELLE.

Nous allons mourir.

LUCILE.

Vous allez mourir, Cléonte ?

CLÉONTE.

Oui, cruelle, puisque vous le voulez.

LUCILE.

Moi, je veux que vous mouriez !....

Ils en viennent enfin à l'éclaircissement et au raccommodement. Rien n'est plus propre que cet exemple, à faire voir avec quel art, quelle finesse, quel jeu et quelle vivacité ces scènes doubles doivent être conduites et comment elles doivent être dialoguées, pour ne point mettre de confusion dans l'esprit du spectateur, et pour ramener l'intérêt subalterne au principal. Ces sortes de scènes, bien maniées, font un effet admirable sur le théâtre.

§. VII. INTERMÈDE. On appelle ainsi un nouveau spectacle, ou un divertissement, entre les actes d'une pièce de théâtre, pour amuser le peuple pendant que les acteurs reprennent haleine ou changent d'habits ; et pour donner le loisir de changer de décorations.

Dans l'ancienne tragédie, le chœur chantait dans les intermèdes pour marquer les intervalles entre les actes.

Les intermèdes consistent pour l'ordinaire, chez nous, en chansons, danses, ballets, chœurs de musique, etc.

Aristote et Horace donnent pour règle, de chanter pendant ces intermèdes des chansons qui soient tirées du sujet principal. Mais dès qu'on eut ôté les chœurs, on introduisit les mimes, les danseurs, etc. pour amuser les spectateurs. En France, on y a substitué une symphonie de violons et d'autres instrumens.

L'auteur du Spectacle des Beaux-Arts (M. Lacombe) fait une observation bien judicieuse au sujet des intermèdes qui coupent les actes de nos tragédies. Eh! n'est-il pas ridicule, dit-il, que nos tragédies, comme cela a été déjà observé, soient coupées et suspendues par des sonates de musique instrumentale, et que le spectateur, qui est supposé occupé par les plus grands intérêts, ou ému par les plus vives passions, tombe dans un calme soudain, et fasse ainsi diversion avec le pathétique de la scène pour s'amuser d'un menuet ou d'une gavotte? Rien de plus propre en effet à faire revenir l'esprit du trouble où il était. Ces sortes d'intermèdes nuisent peut-être plus qu'on ne pense aux succès de nos tragédies. A chaque acte, l'auteur est, pour ainsi dire, obligé de travailler sur de nouveaux frais pour faire illusion et pour toucher.

§. VIII. SOLILOQUE. C'est un raisonnement et un discours que quelqu'un se fait à lui-même. Papias dit que le *soliloque* est proprement un discours en forme

de réponse à une question qu'un homme s'est faite à lui-même.

Les soliloques sont devenus bien communs sur le théâtre moderne : il n'y a rien cependant de si contraire à l'art et à la nature, que d'introduire sur la scène un acteur qui se fait de longs discours pour communiquer ses pensées à ceux qui l'entendent.

Lorsque ces sortes d'aveux sont nécessaires, le poëte devrait avoir soin de donner à ses acteurs des confidens à qui ils pussent, quand il le faut, découvrir leurs pensées les plus secrètes ; par ce moyen les spectateurs en seraient instruits d'une manière bien plus naturelle : encore est-ce une ressource dont un poëte exact devrait éviter de se servir.

L'usage et l'abus des soliloques sont notés par le duc de Buckingham, dans le passage suivant :

« Les soliloques doivent être rares, extrêmement » courts, et même ne doivent être employés que dans » la passion. Nos amans, parlant à eux-mêmes faute » d'autre, prennent les murailles pour confidens. » Cette faute ne serait pas encore réparée quand » même ils se confieraient à leurs amis pour nous » le dire. »

§. IX. MONOLOGUE et MONODIE. Le MONOLOGUE est le *discours d'un seul personnage.*

Encore que je n'aie point trouvé le terme de *monologue* chez les auteurs anciens qui nous ont parlé du théâtre, ni même dans le grand œuvre de Jules Scaliger, lui qui n'a rien oublié de curieux sur ce sujet ; il ne faut pourtant pas laisser d'en dire mon sentiment, selon l'intelligence des modernes, pour ne

pas me départir des choses qui sont reçues parmi eux.

Je commence par une observation nécessaire, en avertissant d'abord qu'on ne doit pas confondre la MONODIE des anciens avec ce qu'aucuns appellent maintenant *monologues* : car, quoique la monodie soit une pièce de poésie chantée ou récitée par un homme seul, l'usage néanmoins la restreint pour signifier les vers lugubres qui se chantaient par l'un de ceux qui composaient le chœur en l'honneur d'un mort; et l'on tient qu'Olimpe, musicien, fut le premier qui en usa de la sorte en faveur de Pithon, au rapport d'Aristoxène.

Je m'étonne qu'un moderne ait dit que la monodie est un poëme composé pour un seul personnage, tel que la Cassandre de Lycophron; car n'étant pas même d'accord avec Scaliger, touchant l'intelligence de ce simple terme poétique, il me semble qu'on peut bien aussi n'approuver pas son opinion.

D'ailleurs, il y a des savans qui ne veulent point recevoir le mot grec pour signifier l'entretien d'un homme seul, mais bien un discours en tout semblable, sans aucune variété. J'estime donc que de nos jours on a nommé monologues, ce que les anciens appelaient en grec *récit d'un seul personnage*, par exemple, plusieurs églogues grecques et latines, et plusieurs discours du chœur dans les premières comédies, et que Striblin appelle *monodies*, mettant de ce nombre le discours d'Électre seule, dans Euripide, et un autre encore d'elle-même, dans Sophocle, bien qu'elle parle en la présence du chœur.

J'avoue qu'il est quelquefois bien agréable sur le théâtre de voir un homme seul ouvrir le fond de son

ame, de l'entendre parler hardiment de toutes ses plus secrètes pensées, expliquer tous ses sentimens, et dire tout ce que la violence de sa passion lui suggère; mais il n'est pas toujours bien facile de le lui faire faire avec vraisemblance.

Les anciens tragiques ne pouvaient faire ces monologues, à cause des chœurs qui ne sortaient point du théâtre; et si ma mémoire ne me trompe, hors celui qu'Ajax, dans Sophocle, fait sur le point de mourir au coin d'un bois, pendant que le chœur est sorti pour le chercher, je ne crois pas qu'il s'en trouve aucun dans les trente-cinq tragédies qui restent.

Je sais bien que souvent on ne trouve intitulé dans nos scènes qu'un acteur; mais si l'on y prend garde, on reconnaîtra qu'il n'est pas seul sur le théâtre, et que son discours s'adresse à des gens qui le suivent en personne, quoiqu'ils ne soient point marqués à l'édition.

Quant aux prologues, ils sont récités ordinairement par des personnages seuls, mais non pas en forme de monologues : c'est une scène hors d'œuvre, qui, à la vérité, fait bien partie du poëme ancien, mais non pas de l'action théâtrale; c'est un discours qui s'adresse aux spectateurs, et en leur faveur, pour les instruire du fond de l'histoire, en attendant l'entrée du chœur, où commence précisément l'action, selon Aristote.

Les deux comiques latins que nos modernes ont imités, ont inséré plusieurs monologues dans presque toutes les comédies que nous en avons; mais comme il y en a quelques-uns qui sont faits à propos, et

d'autres contre toute raison, je n'en veux pas faire ici le jugement en détail.

Je dirai seulement ce que j'estime qu'il faut observer pour faire un monologue avec vraisemblance ; et si l'on approuve mes sentimens, l'on pourra juger quels sont les bons et les mauvais, tant chez les anciens que chez les modernes.

Premièrement, il ne faut jamais qu'un acteur fasse un monologue en parlant aux spectateurs et seulement pour les instruire de quelques circonstances qu'ils doivent savoir ; mais il faut chercher dans la vérité de l'action quelque raison qui l'ait pu obliger à faire ce discours : autrement c'est un vice dans la représentation ; vice que l'on trouve fréquemment dans Plaute, et que Térence n'a pas entièrement évité.

2.° Quand celui qui croit parler seul est entendu par hasard de quelque autre, pour lors il doit être réputé parler tout bas ; d'autant qu'il n'est point vraisemblable qu'un homme seul crie à haute voix, comme il faut que les histrions fassent pour être entendus.

Je demeure d'accord avec Scaliger, que c'est un défaut du théâtre, et je l'excuse avec lui, par la nécessité de la représentation, étant impossible de représenter les pensées d'un homme autrement que par ses paroles. Mais ce qui fait paraître ces défauts sur le théâtre, c'est quand un autre acteur entend tout ce que dit celui qui parle seul : car alors nous voyons bien qu'il disait tout haut ce qu'il devait seulement penser, et bien qu'il soit quelquefois arrivé qu'un homme ait parlé tout haut de ce qu'il ne croyait et ne devait se dire qu'à lui-même, nous ne le souffrons

pas néanmoins au théâtre, parce que l'on ne doit pas y représenter si grossièrement l'imprudence humaine; en quoi Plaute a souvent péché.

En ces rencontres donc il faut trouver une raison de vraisemblance qui oblige cet acteur à parler tout haut, ce qui est assez difficile; car l'excès de la douleur ou d'une autre passion n'est pas, à mon avis, suffisant. Il peut bien obliger un homme à faire quelques plaintes en paroles interrompues, mais non pas un discours de suite et tout raisonné : ou bien il faudrait que le poëte usât d'une telle adresse en la composition de ce monologue, que l'acteur dût élever sa voix en récitant certaines paroles seulement, et la modérer en d'autres; et cela afin qu'il soit vraisemblable que l'autre acteur, qui l'écoute de loin, puisse entendre les unes comme prononcées tout haut, et par l'effet d'une passion qui éclaterait à diverses reprises, mais non pas les autres, comme étant prononcées tout bas.

Or, pour dire ce qui me semble de cette composition, il faudrait que l'autre acteur, après la parole prononcée d'une voix fort haute par celui qui ferait ce monologue, dît quelques paroles d'étonnement et de joie, selon le sujet, et qu'il se fâchât de ne pouvoir ouir le reste : quelquefois même, quand l'acteur qui ferait le monologue retiendrait sa voix, il faudrait que l'autre remarquât toutes ses actions, comme d'un homme qui rêverait profondément et qui serait travaillé d'une violente inquiétude.

Ainsi, peut-être, pourrait-on conserver la vraisemblance et faire un beau jeu de théâtre; mais, alors, il faudrait éviter de confier ces rôles à ces acteurs présomptueux et ignorans, qui s'imaginent faire tout

admirablement, et qui, quoiqu'ils ne sachent rien faire bien, ne prennent conseil que de leur insuffisance : à moins d'avoir des gens aussi dociles que furent autrefois ceux de la nouvelle troupe du Marais, on aurait bien de la peine à faire réussir une scène de cette qualité.

La troisième observation touchant les monologues, est de les faire en telle sorte qu'ils aient pu vraisemblablement avoir lieu, sans que la considération de la personne, du lieu, du temps et des autres circonstances, ait dû l'empêcher. Par exemple, il ne serait pas vraisemblable qu'un général d'armée venant de prendre par force une ville importante, se trouvât seul dans la grande place; et, par conséquent, si l'on mettait un monologue en la bouche de ce personnage, on ferait une chose ridicule.

Qu'un grand seigneur reçût un affront dans la salle du palais royal et qu'il y demeurât seul, faisant une longue plainte de son malheur, en lui-même; ce serait une invraisemblance.

Il n'y aurait pas d'apparence qu'un amant eût nouvelle que sa maîtresse est en quelque grand péril, et qu'il s'amusât tout seul à quereler les destins, au lieu de courir à son secours. On ne lui pardonnerait pas cette conduite dans la représentation, non plus que dans la vérité.

En ces rencontres donc il faut trouver des couleurs pour obliger un homme à faire éclater tout haut sa passion, ou bien lui donner un confident avec lequel il puisse parler comme à l'oreille; en tout cas, le mettre en lieu commode pour s'entretenir seul et rêver à son aise, ou enfin lui donner un temps propre

pour se plaindre à loisir de sa mauvaise fortune. En un mot, partout il se faut laisser conduire par la vraisemblance, comme par la seule lumière du théâtre.

Si quelque chose peut prouver que nous nous accoutumons à tout, et que, tout jaloux que nous paraissons de l'imitation de la nature, le moindre plaisir nous fait passer sur bien des irrégularités, c'est qu'on ne soit pas blessé des monologues dans les tragédies, surtout quand ils sont un peu longs. Où trouverait-on dans la nature des hommes raisonnables qui parlassent ainsi tout haut, qui prononçassent distinctement et avec ordre tout ce qui se passe dans leur cœur? Si quelqu'un était surpris à tenir tout seul des discours si passionnés et si continus, ne serait-il pas légitimement suspect de folie?

Cependant tous nos héros de théâtre sont atteints de cette espèce d'égarement; ils raisonnent, ils racontent même, ils arrangent des projets, s'objectent des difficultés qu'ils lèvent dans le moment, balancent différens partis et des raisons contraires, et se déterminent enfin au gré de leurs passions et de leurs intérêts; tout cela comme s'ils ne pouvaient se sentir et se conseiller eux-mêmes sans articuler tout ce qu'ils pensent.

Où prendre, encore un coup, les originaux de semblables discoureurs? On va me dire, sans doute, qu'ils sont supposés ne pas parler : mais il faudrait alors que, par une supposition plus violente, nous nous imaginassions lire dans leur cœur et suivre exactement leurs pensées. De quelque façon que nous l'entendions, voilà des idées bien bizarres : ne sommes-nous pas réduits à avouer que la force de l'habitude nous fait dévorer les absurdités les plus étranges?

Hasarderai-je là-dessus une pensée qui ne me paraît pas sans fondement? Ce qui fait qu'on n'est pas blessé d'un monologue au théâtre, c'est que, quoique le personnage qui parle soit supposé seul, il y a cependant une assemblée qui nous frappe. Nous voyons des auditeurs; et dès-lors le parleur ne nous paraît pas ridicule : ce n'est pas à eux qu'il s'adresse, mais c'est pour eux qu'il s'explique. Cette considération fait disparaître l'autre; et parce que nous sommes bien-aises d'être instruits, nous oublions que l'acteur devrait se taire.

Aujourd'hui les monologues conservent la même mesure des vers que le reste de la tragédie; et ce style alors est supposé le langage commun : mais Corneille en a pris quelquefois occasion de faire des odes régulières, comme dans Polieucte et dans le Cid, où le personnage devient tout-à coup un poëte de profession, non-seulement par la contrainte particulière qu'il s'impose, mais encore en s'abandonnant aux idées les plus poétiques, et même en affectant des refrains de ballade où il fallait toujours retomber ingénieusement.

Tout cela a eu ses admirateurs. Bien des gens sont encore charmés des stances de Polieucte : tant il est vrai que nous ne sommes pas si délicats sur les convenances, et que la coutume donne souvent autant de force aux fausses beautés, que la nature en peut donner aux véritables!

Qu'y a-t-il à conclure de tout ceci? C'est que les poëtes ne doivent se permettre de monologues que le moins qu'il est possible, et quand ils ne peuvent s'en dispenser, d'y éviter au moins la longueur :

car ils pourraient quelquefois être si courts qu'ils ne blesseraient pas la nature; il nous arrive dans la passion de laisser échapper quelques paroles que nous n'adressons qu'à nous-mêmes. C'est encore de n'y point admettre les raisonnemens, ni à plus forte raison les récits. Quelques mouvemens entrecoupés, quelques résolutions brusques, sont une excuse la plus naturelle et la plus raisonnable : bien entendu, malgré tout cela, que des beautés exquises de pensées et de sentimens prévaudraient pour l'effet à ces précautions; et c'est ce que je sous-entends presque toujours dans les règles que j'imagine pour la perfection de la tragédie.

On pardonne un monologue qui est un combat du cœur, mais non pas une récapitulation historique. Ces avertissemens au parterre, où l'acteur annonce ce qu'il doit faire, ne sont plus permis; on s'est aperçu qu'il y a très-peu d'art à dire : Je vais agir avec art.

Cette faute de faire dire ce qui arrivera, par un acteur qui parle seul et qu'on introduit sans raison, était très-commune sur les théâtres grecs et latins : ils avaient cet usage, parce qu'il est facile. Mais on eût dû dire aux Menandres, aux Aristophanes, aux Plautes : Surmontez la difficulté, instruisez-nous du fait sans avoir l'air de nous instruire; amenez sur le théâtre des personnages nécessaires qui aient des raisons de se parler; qu'ils m'expliquent tout, sans jamais s'adresser à moi; que je les voie agir et dialoguer : sinon vous êtes dans l'enfance de l'art.

A mesure que le public s'est plus éclairé, il s'est plus dégoûté des longs monologues. Jamais un monologue ne fait un bel effet que quand on s'intéresse

à celui qui parle, que quand ses passions, ses vertus, ses malheurs, ses faiblesses font dans son ame un combat si noble, si attachant, si animé, que vous lui pardonnez de se parler trop long-temps à soi-même.

C'est dans un opéra que les monologues sont plus supportables. On n'est point choqué de voir un homme ou une femme chanter seul et exprimer par le chant les mouvemens de joie, de tendresse, de plaisir, de tristesse dont son ame est atteinte. C'est même souvent dans ces monologues que le musicien déploie tout le brillant de son art : il peut se livrer à son génie; il n'est point gêné par la présence d'un interlocuteur qui demande à chanter à son tour.

§. X. Dialogue : Le dialogue est proprement l'art de conduire l'action par les discours des personnages, tellement que chacun d'eux dise précisément ce qu'il doit dire ; que celui qui parle le premier dans une scène, l'entame par les choses que la passion et l'intérêt doivent offrir le plus naturellement à son esprit; et que les autres acteurs lui répondent ou l'interrompent à propos, selon leur convenance particulière. Ainsi le dialogue sera d'autant plus parfait, qu'en observant scrupuleusement cet ordre naturel, on n'y dira rien que d'utile et qui ne soit, pour ainsi dire, un pas vers le dénouement.

Le personnage qui parle le premier dans une scène, peut tomber dans plusieurs défauts ; en ne disant pas d'abord ce qui doit l'occuper le plus, ou faute d'employer les tours que sa passion demanderait, ou même en s'étendant trop, et ne s'arrêtant pas aux endroits où il doit attendre et désirer qu'on lui réponde.

Les autres peuvent aussi blesser la nature de plusieurs manières :

1.° En ne répondant pas juste, sans qu'il y ait une raison, prise de la situation et du caractère, pour éluder les discours qu'on leur adresse; ce qui serait alors une justesse véritable, et même plus délicate que la justesse prise dans un sens plus étroit ;

2.° En ne répondant pas tout ce qu'ils devraient répondre ;

3.° En n'interrompant pas où ils devraient interrompre.

C'est encore, ce me semble, une manière indirecte de manquer au dialogue, que de faire sortir des personnages qui devraient attendre qu'on leur répondît, ou de faire rester ceux qui devraient répondre.

Une des plus grandes perfections du dialogue, c'est la vivacité; et comme dans la tragédie tout doit être action, la vivacité y est d'autant plus nécessaire. Il n'est pas naturel qu'au milieu d'intérêts violens qui agitent tous les personnages, ils se donnent, pour ainsi dire, le loisir de se haranguer réciproquement. Ce doit être entre eux un combat de sentimens qui se choquent, qui se repoussent, ou qui triomphent les uns des autres; c'est surtout dans cette partie que Corneille est supérieur. Voyez la belle scène du Cid, où Rodrigue vient demander la mort à son amante :

N'épargnez point mon sang ; goûtez sans résistance
La douceur de ma perte et de votre vengeance.

CHIMENE.

Hélas !

RODRIGUE.

Écoute-moi.

CHIMENE.

Je me meurs.

RODRIGUE.

Un moment.

CHIMENE.

Va, laisse-moi mourir.

RODRIGUE.

Quatre mots seulement;
Après, ne me réponds qu'avecque cette épée.

CHIMENE.

Quoi! du sang de mon père, encor toute trempée.

RODRIGUE.

Ma Chimène!

CHIMENE.

Ote-moi cet objet odieux,
Qui reproche ton crime et ta vie à mes yeux.

RODRIGUE.

Regarde-le plutôt pour exciter ta haine,
Pour croître ta douleur et pour hâter ma peine.

CHIMENE.

Il est teint de mon sang.

RODRIGUE.

Plonge-le dans le mien.

Et la fin de la scène paraît encore au-dessus.

. . . . . .

Ton malheureux amant aura bien moins de peine
A mourir par ta main, qu'à vivre avec ta haine.

CHIMENE.

Va, je ne te hais point.

RODRIGUE.

Tu le dois.

CHIMENE.

Je ne puis.

RODRIGUE.

. . . . . .

Que je meure.

CHIMENE.

Va-t'en.

RODRIGUE.

A quoi te résous-tu? etc.

On a cité, avec raison, comme une beauté de dialogue du premier ordre, la cinquième scène du troisième acte de Cinna. Émilie a déterminé Cinna à ôter la vie à Auguste; Cinna s'y est engagé, mais il se percera le sein du même poignard dont il aura vengé sa maîtresse. Émilie reste avec sa confidente. Dans son trouble elle s'écrie:

Cours après lui, Fulvie;
Et si ton amitié daigne me secourir,
Arrache-lui du cœur ce dessein de mourir.
Dis-lui....

FULVIE.

Qu'en sa faveur vous laissez vivre Auguste.

ÉMILIE.

Ah! c'est faire à ma haine une loi trop injuste.

FULVIE.

Et quoi donc?

ÉMILIE.

Qu'il achève, et dégage sa foi,
Et qu'il choisisse après de la mort ou de moi.

C'est ainsi que Corneille conserve le caractère, et qu'il satisfait en un mot à la dignité d'une ame romaine, à la vengeance, à l'ambition, à l'amour.

Racine semble s'être proposé cette espèce de beauté pour modèle dans Andromaque. Andromaque est forcé d'épouser Pyrrhus pour sauver son fils Astyanax : après de grands combats du cœur, elle se croit résolue à tout.

Allons trouver Pyrrhus.... Mais non, chère Céphise,
Va le trouver pour moi.

CÉPHISE.

Que faut-il que je dise?

ANDROMAQUE.

Dis-lui que de mon fils l'amour est assez fort...
Mais crois-tu qu'en son ame il ait juré sa mort?
L'amour peut-il si loin pousser sa barbarie?

CÉPHISE.

Madame, il va bientôt revenir en furie.

ANDROMAQUE.

Eh bien! va l'assurer.

CÉPHISE.

De quoi? de votre foi?

ANDROMAQUE.

Hélas! pour la promettre, est-elle encore à moi?
O cendres d'un époux! ô Troyens! ô mon père!
O mon fils! que tes jours coûtent cher à ta mère!
Allons....

CÉPHISE.

Où donc, Madame? et que résolvez-vous?

ANDROMAQUE.

Allons sur son tombeau consulter mon époux.

Dans Cadmus et Hermione, opéra de Quinaut, il y a dans la dernière scène du premier acte une très-grande beauté de dialogue. Cadmus se trouve placé

entre Pallas et Junon, dont l'une lui ordonne et l'autre lui défend de secourir la princesse.

JUNON.

Pallas, pour les amans, se déclare en ce jour:
Qui l'aurait jamais osé croire?

PALLAS.

Qui peut être contre l'amour,
Quand il s'accorde avec la gloire?

JUNON.

Évite un courroux dangereux.

PALLAS.

Profite d'un avis fidelle.

JUNON.

Fuis un trépas affreux.

PALLAS.

Cherche dans les périls une gloire immortelle.

CADMUS.

Entre deux déités qui suspendent mes vœux,
Je n'ose résister à pas une des deux;
Mais je suis l'amour qui m'appelle.

Cadmus accorde le respect qu'il doit à deux divinités, avec ce qu'il doit à sa gloire et à sa maîtresse.

On désirerait que Racine eût quelquefois imité le dialogue vif et coupé de Corneille. On lui reproche de faire souvent dire de suite à un de ses personnages tout ce qu'il a à dire; on répond de même, et une longue scène se consume quelquefois en deux ou trois répliques.

Il est vrai que chaque discours fait une magnifique suite de vers qui s'embellissent encore par la continuité. L'effet en est admirable à la lecture; mais au théâtre

les scènes en deviennent moins vives, et si l'on y prend garde, moins naturelles, parce qu'en voyant les autres acteurs présens, on les sent souvent embarrassés de leur silence.

Voltaire est le seul qui ait donné quelques exemples de ces traits de repartie et de réplique, en deux ou trois mots, qui ressemblent à des coups d'escrime poussés et parés en même temps. Il y a une scène d'Œdipe dans ce goût.

ŒDIPE.

J'ai tué votre époux.

JOCASTE.

Mais vous êtes le mien.

ŒDIPE.

Je le suis par le crime.

JOCASTE.

Il est involontaire.

ŒDIPE.

N'importe, il est commis.

JOCASTE.

O comble de misère!

ŒDIPE.

O trop fatal hymen! ô feux jadis si doux!

JOCASTE.

Ils ne sont point éteints ; vous êtes mon époux.

ŒDIPE.

Non, je ne le suis plus, etc.

Mais il n'est pas nécessaire qu'un acteur prenne la parole, pour avoir part au dialogue. Il y peut entrer par un geste, par un regard, par le seul air de son

visage, pourvu que ses mouvemens soient aperçus par l'acteur qui parle, et qu'ils lui deviennent une occasion de nouvelles pensées et de nouveaux sentimens : alors la continuité du discours n'empêche pas qu'il n'y ait une sorte de dialogue, parce que l'action muette d'un des personnages a exprimé quelque chose d'important, et qu'elle a produit son effet sur celui qui parle ; comme

Zaïre, vous pleurez.

et dans *Andromaque*,

Perfide, je le voi,
Tu comptes les momens que tu perds avec moi.

Tout cela répond à des mouvemens aperçus qui, quelquefois plus expressifs que la parole, font sentir du moins le dialogue de la passion dans les endroits même où l'on n'entend qu'un personnage.

Les maximes générales retardent et affaiblissent le dialogue, à moins qu'elles ne soient en sentiment et très-courtes, comme dans cet exemple :

Je connais peu l'amour ; mais jose te répondre
Qu'il n'est pas condamné, puisqu'on veut le confondre.

Acomat ne dit là que ce qu'il pense dans l'occasion présente, et l'auditeur y découvre en même temps le caractère général de l'amour.

Ce n'est que dans une grande passion, que dans l'excès d'un grand malheur, qu'il est permis de ne pas répondre à ce que dit l'interlocuteur ; l'ame alors est toute remplie de ce qui l'occupe et non de ce qu'on lui dit : c'est alors qu'il est beau de ne pas répondre.

On flatte Armide sur sa beauté, sur sa jeunesse, sur le pouvoir de ses enchantemens ; rien de tout cela ne

dissipe la rêverie où elle est plongée. On lui parle de ses triomphes et des captifs qu'elle a faits : ce mot seul touche à l'endroit sensible de son ame ; sa passion se réveille, elle rompt le silence.

Je ne triomphe pas du plus vaillant de tous ;
Renaud.....

Mérope, à l'exemple d'Armide, entend sans l'écouter tout ce qu'on lui dit de ses prospérités et de sa gloire. Elle avait un fils, elle l'a perdu, elle l'attend ; ce sentiment seul l'intéresse.

Quoi ! Narbas ne vient point ! reverrai-je mon fils !

Corneille a donné en même temps l'exemple et la leçon de l'attention qu'on doit apporter à la vérité du dialogue. Dans la scène d'Auguste avec Cinna, Auguste va convaincre d'ingratitude un jeune homme fort et bouillant que le seul respect ne saurait contraindre à l'écouter sans l'interrompre, à moins d'une loi expresse ; Corneille a donc préparé le silence de Cinna par l'ordre le plus formel d'Auguste. Cependant, malgré cet ordre, dès que l'empereur arrive à ce vers :

Cinna, tu t'en souviens, et veux m'assassiner !

Cinna s'emporte et veut répondre ; mouvement naturel et vrai que Corneille n'a pas manqué de saisir. C'est ainsi que la réplique doit partir sur le trait qui la sollicite.

On peut compter parmi les manières de manquer au dialogue un usage vicieux, familier à plusieurs poëtes, et surtout à Thomas Corneille : c'est de ne point finir sa phrase, sa période, et de se laisser interrompre ; surtout quand le personnage qui inter-

rompt est subalterne et manque aux bienséances en coupant la parole à son supérieur.

Les principes du dialogue sont les mêmes pour la comédie. Il doit être celui de la nature même. C'est un des grands mérites de Molière. On ne voit pas, dans toutes ses pièces, un seul exemple d'une réplique hors de propos.

Ses successeurs ont multiplié les tirades, les portraits, etc. Rien n'est plus contraire à la rapidité du dialogue. Un amant reproche à sa maîtresse d'être coquette; elle répond par une définition de la coquette : c'est sur le mot qu'on répond, et presque jamais sur la chose.

La repartie sur le mot est quelquefois plaisante, mais ce n'est qu'autant qu'elle va au fait. Qu'un valet, pour apaiser son maître qui menace un homme de lui couper le nez, lui dise :

Que feriez-vous, Monsieur, du nez d'un marguillier?

Le mot est lui-même une raison. La *lune toute entière* de Jodelet est encore plus comique : c'est une naïveté excellente, et l'on sent bien que ce n'est pas là un de ces jeux de mots que l'on condamne avec raison dans le dialogue.

Il serait à souhaiter que la disposition du sujet fût telle qu'à chaque scène on partît d'un point pour arriver à un autre point déterminé; ensorte que le dialogue ne servît qu'aux progrès de l'action. Chaque réplique serait un nouveau pas vers le dénouement, un des chaînons de l'intrigue; en un mot, un moyen de nouer ou de développer, de préparer une situation ou de passer à une situation nouvelle.

Mais, dans la distribution primitive, on laisse des intervalles vides d'action : ce sont ces vides qu'on veut remplir, et de là les excursions du dialogue.

§. II. Aparté. C'est le nom qu'on donne à un discours que tient un personnage pour n'être pas entendu d'un autre, soit que cet autre l'aperçoive ou ne l'aperçoive pas. Quoiqu'il y ait très-peu de cas où un homme puisse parler sans être entendu de son voisin ; on a admis cette supposition au théâtre, vu la difficulté où serait un personnage de laisser voir ses véritables sentimens dans des situations où il importe au public de les connaître.

C'est la Menardière qui, dans sa poétique, a donné à ces discours le nom d'*aparté*, qui a passé dans la langue dramatique. De plusieurs volumes que ce la Menardière a faits pour le théâtre, c'est le seul mot qui soit resté.

On trouve peu d'*aparté* chez les Grecs : ils ne sont guères que d'un vers ou deux ; encore sont-ils dans la bouche du chœur, qui les dit après qu'un acteur vient de parler, pour donner à l'autre le temps de méditer sa réponse, ou quand un acteur arrive au théâtre.

Les Latins se sont moins asservis à cette règle : on trouve dans Plaute des *aparté* d'une longueur insupportable ; mais Térence les fait beaucoup plus courts. Sénèque le tragique s'en est permis de dix-sept vers.

L'art consiste à rendre l'*aparté* intéressant par la situation du personnage qui laisse voir les mouvemens dont il est combattu, ou qui révèle quelque secret terrible.

Dans la comédie, il faut s'en servir pour produire des jeux de théâtre, comme lorsqu'un acteur fait en deux mots, tout bas, une réflexion plaisante sur ce que l'autre dit tout haut, etc.

Dans tous les cas, l'*aparté* est fort court, et il serait à souhaiter qu'il ne fût que d'un mot, parce que, dans l'exacte vérité, il nous peut échapper une parole qui n'est pas entendue de celui à qui l'on parle.

Il est encore à propos, pour la vraisemblance, qu'un des personnages paraisse s'être aperçu que l'autre avait parlé, et lui demande ce qu'il a dit, comme Harpagon qui fouille son valet dans l'*Avare* de Molière.

LA FLÈCHE, *dit tout bas* :

Ah! qu'un homme comme cela mériterait bien ce qu'il craint, et que j'aurais de joie à le voler!

HARPAGON.

Hé?

LA FLÈCHE.

Quoi?

HARPAGON.

Que parles-tu de voler?

LA FLÈCHE.

Je dis que vous fouillez bien partout pour voir si je vous ai volé.

Si le besoin de la pièce fait durer l'*aparté* trop long-temps, il faut que l'autre personnage s'étonne de la rêverie où le premier est plongé, et paraisse inquiet de ce qui l'occupe.

Il y a des *aparté* très-naturels et même nécessaires; ce sont les discours que tient un acteur tandis que l'autre lit une lettre ou fait autre chose. C'est une

des lois du théâtre, qu'il doit toujours y avoir quelqu'un qui parle.

C'est un grand art de faire que l'*aparté* influe sur la pièce même, comme dans le *Préjugé à la mode*, où, tandis que Durval écrit un billet qui va le réconcilier avec sa femme, son valet répète un rôle d'une comédie où tout ridiculise les maris amoureux de leurs femmes, et empêche ainsi la réconciliation.

CHAPITRE II.

CONDUITE DE L'ACTION DRAMATIQUE.

§. 1.er INTÉRÊT. C'est ce qui attache, excite la curiosité, ce qui soutient l'attention et produit dans l'ame les différens mouvemens qui l'agitent; la crainte, l'espérance, l'horreur, la joie, le mépris, l'indignation, le trouble, la haine, l'amour, l'admiration, etc.

Des sources de l'intérêt théâtral.

L'intérêt, dans un ouvrage de théâtre, naît du sujet, des caractères, des incidens, des situations, de leur enchaînement, de leur vraisemblance, du style, et de la réunion de toutes ces parties.

Si l'une manque, l'intérêt cesse ou diminue. Imaginez les situations les plus pathétiques; si elles sont mal amenées, vous n'attacherez point. Conduisez votre poëme avec tout l'art imaginable; si les situations en sont froides et si la vraisemblance n'est pas dans le tout, vous n'intéresserez pas.

Observations sur l'intérêt propre à la tragédie.

Une pièce de théâtre (dit V...) est une expérience sur le cœur humain. Tout personnage prin-

cipal doit inspirer un degré d'intérêt : c'est une des règles inviolables ; elles sont toutes fondées sur la nature. Tout acteur qui n'est pas nécessaire gâte les plus grandes beautés.

Il faut, autant qu'on le peut, fixer toujours l'attention sur les grands objets et parler peu des petits, mais avec dignité. Préparez quand vous voulez toucher : n'interrompez jamais les assauts que vous livrez au cœur. Les plus beaux sentimens n'attendrissent point quand ils ne sont pas amenés ou préparés par une situation pressante, par quelque coup de théâtre, par quelque trait vif et animé. Il faut toujours, jusqu'à la fin, de l'inquiétude et de l'incertitude sur la scène.

Je remarquerai que toutes les fois qu'on cède ce qu'on aime, ce sacrifice ne peut faire aucun effet, à moins qu'il ne coûte beaucoup : ce sont les combats du cœur qui forment les grands intérêts. De simples arrangemens de mariage ne sont jamais tragiques, à moins que dans ces arrangemens mêmes il n'y ait un péril évident et quelque chose de funeste.

Le grand art de la tragédie est que le cœur soit toujours frappé des mêmes coups, et que des idées étrangères n'affaiblissent pas le sentiment dominant. Partout où il n'y a ni crainte, ni espérance, ni combats du cœur, ni circonstance attendrissante, il n'y a point de tragédie : c'est une loi du théâtre qui ne souffre guère d'exceptions.

Ne commettez jamais de grands crimes que quand de grandes passions en diminueront l'atrocité et attireront même quelque compassion des spectateurs. Cléopâtre, à la vérité, dans la tragédie de Rodo-

gune, ne s'attire nulle compassion ; mais songez que si elle n'était pas possédée de la passion forcenée de régner, on ne la pourrait pas souffrir, et que si elle n'était pas punie, la pièce ne pourrait être jouée.

C'est une règle puisée dans la nature, qu'il ne faut point parler d'amour quand on vient de commettre un crime horrible, moins par amour que par ambition. Comment le froid amour d'un scélérat pourrait-il produire quelque intérêt? Que le forcené Ladislas, emporté par sa passion, teint du sang de son rival, se jette aux pieds de sa maîtresse, on est ému d'horreur et de pitié. Oreste fait un effet admirable dans Andromaque, quand il paraît devant Hermione, qui l'a forcé d'assassiner Pyrrhus. Point de grands crimes, sans de grandes passions qui fassent pleurer pour le criminel même : c'est là la vraie tragédie.

Le plus capital de tous les défauts dans la tragédie, est de faire commettre de ces crimes qui révoltent la nature, sans donner au criminel des remords aussi grands que son attentat, sans agiter son ame par des combats touchans et terribles, comme on l'a déjà insinué.

L'importance de la tragédie se tire de la dignité des personnages et de la grandeur de leurs intérêts.

Quand les actions sont de telle nature que, sans rien perdre de leur beauté, elles pourraient se passer entre des personnes peu considérables, les noms des princes et des rois ne sont qu'une parure étrangère que l'on donne aux sujets ; mais cette parure, toute étrangère qu'elle est, est nécessaire. Si Ariane n'était qu'une bourgeoise trahie par son amant et par sa sœur, la pièce qui porte son nom ne laisserait pas de

subsister toute entière ; mais cette pièce si agréable y perdrait un grand ornement. Il faut qu'Ariane soit princesse ; tant nous sommes destinés à être toujours éblouis par les titres !

Les Horaces et les Curiaces ne sont que des particuliers, de simples citoyens de deux petites villes ; mais la fortune de deux états est attachée à ces particuliers. L'une de ces deux petites villes a un grand nom et porte toujours dans l'esprit une grande idée : il n'en faut pas davantage pour ennoblir les Horaces et les Curiaces.

Les grands intérêts se réduisent, à être en péril de perdre la vie, ou l'honneur, ou la liberté, ou un trône, ou son ami, ou sa maîtresse.

On demande ordinairement si la mort de quelqu'un des personnages est nécessaire dans la tragédie ? Une mort est à la vérité un événement important ; mais souvent il sert plus à la facilité du dénouement qu'à l'importance de l'action, et le péril de la mort n'y sert pas quelquefois davantage.

Ce qui rend Rodrigue si digne d'attention, est-ce le péril qu'il court en combattant le comte, les Maures ou don Sanche ? Nullement : c'est la nécessité où il est de perdre l'honneur ou sa maîtresse ; c'est la difficulté d'obtenir sa grâce de Chimène dont il a tué le père.

Les grands intérêts sont tout ce qui remue fortement les hommes, et il y a des momens où la vie n'est pas leur plus grande passion.

Il semble que les grands intérêts se peuvent partager en deux espèces : les uns plus nobles, tels que l'acquisition ou la conservation d'un trône, un devoir

indispensable, une vengeance, etc.; les autres plus touchans, tels que l'amitié. L'une ou l'autre de ces deux sortes d'intérêts donne son caractère aux tragédies où elle domine.

Naturellement le noble doit l'emporter sur le touchant; et Nicomède, qui est tout noble, est d'un ordre supérieur à Bérénice, qui est toute touchante. Mais ce qui est incontestablement au-dessus de tout le reste, c'est le noble et le touchant réunis ensemble.

Le seul secret qu'il y ait pour cela, est de mettre l'amour en opposition avec le devoir, l'ambition, la gloire; de sorte qu'il les combatte avec force et en soit à la fin surmonté : alors ces actions sont véritablement importantes par la grandeur des intérêts opposés.

Les pièces sont en même temps touchantes, par les combats de l'amour, et nobles, par sa défaite.

Pour la grandeur d'une action, voici les idées que je m'en suis faites. Je pense qu'elle doit se mesurer à l'importance des sacrifices et à la force des motifs qui engagent à les faire. On croirait d'abord que le courage serait d'autant plus digne d'admiration, qu'il se résout à un plus grand mal pour un plus petit avantage; mais il n'en est pas ainsi.

Nous voulons de l'ordre et de la raison partout, quand nous sommes hors d'intérêt; le courage ne nous paraîtrait qu'aveuglement et folie s'il n'était appuyé sur des raisons proportionnées à ce qu'il souffre ou à ce qu'il ose : ainsi les héros qui s'immolent pour leur patrie sont sûrs de notre admiration, parce que, au jugement de la raison, le bonheur de tout un peuple

est préférable à celui d'un homme, et que rien n'est plus grand que de pouvoir se porter ce jugement contre soi-même et agir en conséquence.

Ainsi le courage des ambitieux nous en impose, parce que, au jugement de l'orgueil humain, l'éclat du commandement n'est pas trop acheté par les plus grands périls. Nous allons même jusqu'à trouver de la grandeur dans ce que la vengeance fait entreprendre, parce que, d'un côté, le préjugé attachant l'honneur à ne pas souffrir d'outrages, et de l'autre, la raison faisant préférer l'honneur à la vie, nous jugeons qu'il est d'une ame forte d'écouter, au péril de ses jours, un juste ressentiment.

Les vengeances sans danger et sans justice apparente, ne nous laissent voir que la bassesse et la perfidie. Si quelquefois les amans obtiennent nos suffrages par ce qu'ils tentent d'héroïque pour une maîtresse, c'est quand ils regardent, et que nous regardons avec eux, leurs entreprises comme des devoirs. Ils se sentent liés par la foi des sermens; ils se reprocheraient, en osant moins, une espèce de parjure : et ils nous paraissent alors autant animés par la vertu que par la passion même; ils deviennent des héros par son objet. Si, au contraire, ils ne sont entraînés que par l'ivresse de leur passion, ils ne nous paraissent alors que des furieux plus dignes de nos larmes que de notre estime; et loin qu'ils nous élèvent le courage, ils ne nous attendrissent que parce que nous sommes faibles comme eux.

Unité d'intérêt.

Je hasarderai ici un paradoxe ; c'est qu'entre les premières règles du théâtre on a presque oublié la plus importante. On ne traite d'ordinaire que des trois unités, de temps, de lieu et d'action ; or, j'en ajouterai une quatrième, sans laquelle les trois autres sont inutiles, et qui toute seule pourrait encore produire un grand effet : c'est l'unité d'intérêt, qui est la vraie source de l'émotion continue ; au lieu que les trois autres conditions, exactement remplies, ne sauveraient pas un ouvrage de la langueur.

On peut ajouter aux réflexions ci-dessus, que pour produire l'intérêt nécessaire à la tragédie, les moyens les plus propres sont, premièrement, de choisir un héros dont le sort puisse nous attendrir et nous toucher. Pour cela, il ne faut pas choisir un homme vicieux et scélérat tout-à-fait ; ses prospérités nous causeraient de l'indignation, et ses malheurs n'exciteraient en nous aucune compassion. Il faut donc le choisir bon, ayant de la vertu, mais sujet aux faiblesses attachées à la nature humaine, et soumis au pouvoir et à la tyrannie des passions, comme les autres hommes. Il faut qu'il ne mérite pas d'être aussi malheureux qu'il l'est, ou que ses malheurs soient la punition de ses fautes passées. S'il tombe dans quelques grands crimes, il faut que ce soit involontairement, qu'il y soit poussé par la violence de sa passion ou par la force des mauvais conseils, et que nous puissions le plaindre, quoique coupable.

Secondement, c'est de lui faire éprouver ces grands combats qui déchirent le cœur en le balançant entre

deux intérêts opposés, et dont le sacrifice lui est également coûteux. Rien de si attachant pour le spectateur que ces sortes de situations ; il se met à la place du héros et éprouve les mêmes déchiremens. C'est de le jeter dans de grands périls qui nous fassent trembler pour lui. Voilà ce qui alarme, ce qui attache : ce n'est pas le meurtre qui touche ; c'est l'intérêt qu'on prend au malheureux qui le commet, ou à celui qui en est l'objet, et quelquefois à tous les deux ensemble.

Troisièmement, c'est de tenir le fil du dénouement soigneusement caché jusqu'à la fin. L'intérêt ne peut se soutenir que par l'incertitude de ce qui peut arriver, et il s'augmente par le désir et l'impatience qu'on a de l'apprendre.

L'art est de toujours faire croître l'intérêt ; mais la première règle, c'est de choisir un sujet, une action déjà capable d'intéresser par elle-même, et propre à fournir de grands mouvemens, de belles situations, de grands sentimens, etc.

Un poëte, dit Dubos, qui traite un sujet sans intérêt n'en peut vaincre la stérilité : il ne peut mettre du pathétique dans l'action qu'il imite, qu'en deux manières ; ou bien il embellit cette action par des épisodes, ou bien il change les principales circonstances de cette action. S'il choisit le premier parti, l'intérêt qu'on prend à ces épisodes ne sert qu'à mieux faire sentir la froideur de l'action principale, et il a mal rempli son titre. Si le poëte change les principales circonstances de l'action, que l'on suppose être un événement connu, son poëme cesse d'être vraisemblable.

De l'intérêt propre à la comédie.

Il faut attacher, dans la comédie comme dans la tragédie; ce qui ne peut se faire que par l'intérêt: mais il n'est pas le même que dans la tragédie. Là, c'est le cœur tout seul qu'il faut intéresser, toucher, émouvoir, attendrir; dans la comédie, c'est l'esprit, pour ainsi dire seul, qu'il faut attacher et amuser: ce qui est peut-être plus difficile encore, à cause de sa légèreté et de son inconstance. Pour fixer son attention, on se sert d'ordinaire d'une petite intrigue, qui est communément un mariage: mais ce n'est point assez, il faut encore le réveiller sans cesse et l'attacher par des traits piquans, des scènes vives, des peintures, des incidens nouveaux. L'intrigue est souvent ce qui l'intéresse le moins.

§. II. Gradation d'intérêt. L'action doit être très-intéressante dès le commencement, et l'intérêt doit croître de scène en scène, sans interruption, jusqu'à la fin. Tout acte, toute scène qui ne redouble pas la terreur ou la pitié dont le spectateur doit être saisi, n'est qu'un allongement inutile de l'action. C'est à l'auteur de chercher dans son sujet des circonstances intéressantes qui enchérissent l'une sur l'autre.

Cette attention qu'il faut donner à la gradation d'intérêt dans les cinq actes, il faut la porter ensuite à chaque acte en particulier, le regarder presque comme une pièce à part, et en arranger les scènes de façon que l'important et le pathétique se fortifient toujours.

Autre chose est un arrangement raisonnable, et autre chose un arrangement théâtral. Dans le premier,

il suffit que les choses s'amènent naturellement et que la vraisemblance ne soit pas blessée. Dans le second, il faut ménager une suite qui favorise la passion, et compter pour rien que l'esprit soit content, si le cœur n'a de quoi s'attacher toujours davantage. Il est vrai qu'il faudra souvent, pour parvenir à cette beauté, arranger un acte de vingt manières différentes, toutes bonnes, si l'on veut, du côté de la raison; mais toutes imparfaites par le défaut de l'ordre que demanderait le sentiment.

Ce n'est pas tout : chaque scène veut encore la même perfection; il faut la considérer au moment qu'on la travaille, comme un ouvrage entier, qui doit avoir son commencement, ses progrès et sa fin. Il faut qu'elle marche comme la pièce, et qu'elle ait, pour ainsi dire, son exposition, son nœud et son dénouement. On entend par son exposition, l'état où se trouvent les personnages et sur lequel ils délibèrent; on entend par son nœud, les intérêts ou les sentimens qu'un des personnages oppose aux désirs des autres; et enfin par son dénouement, l'état de fortune ou de passion où la scène doit les laisser : après quoi l'auteur ne doit plus perdre de temps en discours, qui, tout beaux qu'ils seraient, auraient du moins la froideur de l'inutilité.

Cette gradation que l'on exige dans l'intérêt, il serait à souhaiter de pouvoir la porter encore dans les traits du caractère des principaux personnages, et même dans la magie des tableaux qu'on expose sur la scène; mais il y a peu de sujets susceptibles d'une si grande perfection.

Les anciens négligeaient trop souvent la gradation

d'intérêt. Ce défaut se fait sentir dans plusieurs de leurs pièces, et surtout dans les tragédies d'Euripide. Racine l'a quelquefois négligée aussi dans ses cinquièmes actes : c'est qu'alors on les mettait rarement en tableaux. C'est au quatrième acte que Racine porte ordinairement les grands coups, comme dans *Britannicus*, *Phèdre*, *Iphigénie*. Depuis que la forme de notre théâtre permet que les cinquièmes actes soient en tableaux, les auteurs n'obtiennent plus l'indulgence qu'on avait pour ceux au siècle passé.

§. II. Nœud. Le nœud est un événement inopiné qui surprend, qui embarrasse agréablement l'esprit, excite l'attention, et fait naître une douce impatience d'en voir la fin. Le dénouement vient ensuite calmer l'agitation où on a été, et produit une certaine satisfaction de voir finir une aventure à laquelle on s'est vivement intéressé.

Le nœud et le dénouement sont deux principales parties du poëme épique et du poëme dramatique. L'unité, la continuité, la durée de l'action, les mœurs, les sentimens, les épisodes, et tout ce qui compose ces deux poëmes, ne touchent que les habiles dans l'art poétique, ceux qui en connaissent les préceptes et les beautés; mais le nœud et le dénouement bien ménagés produisent leurs effets également sur tous les spectateurs et sur tous les lecteurs.

Le nœud est composé, selon Aristote, en partie de ce qui s'est passé hors du théâtre avant le commencement qu'on y décrit, et en partie de ce qui s'y passe; le reste appartient au dénouement. Le changement d'une fortune en l'autre fait la séparation de ces deux parties. Tout ce qui le précède est de la

première; et ce changement, avec ce qui le suit, regarde l'autre.

Le nœud dépend entièrement du choix et de l'imagination industrieuse du poëte, et l'on n'y peut donner de règle, sinon qu'il doit ranger toutes choses selon la vraisemblance ou le nécessaire, sans s'embarrasser, le moins du monde, des choses arrivées avant l'action qui se présente.

Les narrations du passé importunent ordinairement, parce qu'elles gênent l'esprit de l'auditeur, qui est obligé de charger sa mémoire de ce qui est arrivé plusieurs années auparavant, pour comprendre ce qui s'offre à sa vue. Mais les narrations qui se font des choses qui arrivent et se passent derrière le théâtre depuis l'action commencée, produisent toujours un bon effet, parce qu'elles sont attendues avec quelque curiosité, et font partie de cette action qui se présente.

Une des raisons qui donnent tant de suffrages à Cinna, c'est qu'il n'y a aucune narration du passé: celle qu'il fait de sa conspiration à Émilie étant plutôt un ornement qui amuse l'esprit des spectateurs, qu'une instruction nécessaire des particularités qu'ils doivent savoir pour l'intelligence de la suite. Émilie leur fait assez connaître dans les deux premières scènes que Cinna conspirait contre Auguste en sa faveur; et quand son amant lui dirait tout simplement que les conjurés sont prêts pour le lendemain, il avancerait autant l'action, que par les cent vers qu'il emploie à rendre compte et de ce qu'il leur a dit, et de la manière dont ils l'ont reçu.

Il y a des intrigues qui commencent dès la nais-

d'intérêt. Ce défaut se fait sentir dans plusieurs de leurs pièces, et surtout dans les tragédies d'Euripide. Racine l'a quelquefois négligée aussi dans ses cinquièmes actes : c'est qu'alors on les mettait rarement en tableaux. C'est au quatrième acte que Racine porte ordinairement les grands coups, comme dans *Britannicus*, *Phèdre*, *Iphigénie*. Depuis que la forme de notre théâtre permet que les cinquièmes actes soient en tableaux, les auteurs n'obtiennent plus l'indulgence qu'on avait pour ceux au siècle passé.

§. II. Nœud. Le nœud est un événement inopiné qui surprend, qui embarrasse agréablement l'esprit, excite l'attention, et fait naître une douce impatience d'en voir la fin. Le dénouement vient ensuite calmer l'agitation où on a été, et produit une certaine satisfaction de voir finir une aventure à laquelle on s'est vivement intéressé.

Le nœud et le dénouement sont deux principales parties du poëme épique et du poëme dramatique. L'unité, la continuité, la durée de l'action, les mœurs, les sentimens, les épisodes, et tout ce qui compose ces deux poëmes, ne touchent que les habiles dans l'art poétique, ceux qui en connaissent les préceptes et les beautés; mais le nœud et le dénouement bien ménagés produisent leurs effets également sur tous les spectateurs et sur tous les lecteurs.

Le nœud est composé, selon Aristote, en partie de ce qui s'est passé hors du théâtre avant le commencement qu'on y décrit, et en partie de ce qui s'y passe; le reste appartient au dénouement. Le changement d'une fortune en l'autre fait la séparation de ces deux parties. Tout ce qui le précède est de la

première; et ce changement, avec ce qui le suit, regarde l'autre.

Le nœud dépend entièrement du choix et de l'imagination industrieuse du poëte, et l'on n'y peut donner de règle, sinon qu'il doit ranger toutes choses selon la vraisemblance ou le nécessaire, sans s'embarrasser, le moins du monde, des choses arrivées avant l'action qui se présente.

Les narrations du passé importunent ordinairement, parce qu'elles gênent l'esprit de l'auditeur, qui est obligé de charger sa mémoire de ce qui est arrivé plusieurs années auparavant, pour comprendre ce qui s'offre à sa vue. Mais les narrations qui se font des choses qui arrivent et se passent derrière le théâtre depuis l'action commencée, produisent toujours un bon effet, parce qu'elles sont attendues avec quelque curiosité, et font partie de cette action qui se présente.

Une des raisons qui donnent tant de suffrages à Cinna, c'est qu'il n'y a aucune narration du passé: celle qu'il fait de sa conspiration à Émilie étant plutôt un ornement qui amuse l'esprit des spectateurs, qu'une instruction nécessaire des particularités qu'ils doivent savoir pour l'intelligence de la suite. Émilie leur fait assez connaître dans les deux premières scènes que Cinna conspirait contre Auguste en sa faveur; et quand son amant lui dirait tout simplement que les conjurés sont prêts pour le lendemain, il avancerait autant l'action, que par les cent vers qu'il emploie à rendre compte et de ce qu'il leur a dit, et de la manière dont ils l'ont reçu.

Il y a des intrigues qui commencent dès la nais-

sance du héros, comme celle d'Héraclius ; mais ces grands efforts d'imagination en demandent un extraordinaire à l'attention du spectateur, et l'empêchent souvent de prendre un plaisir entier aux premières représentations, à cause de la fatigue qu'elles lui causent.

Un des grands secrets pour piquer la curiosité, c'est de rendre l'événement incertain. Il faut pour cela que le nœud soit tel qu'on ait de la peine à en prévoir le dénouement, et que le dénouement soit douteux jusqu'à la fin, et, s'il se peut, jusques dans la dernière scène.

Lorsque, dans *Stilicon*, Félix est tué au moment qu'il va en secret donner avis de la conjuration à l'empereur, Honorius voit clairement que Stilicon ou Euchérius, ses deux favoris, sont les chefs de la conjuration, parce qu'ils étaient les seuls qui sussent que l'empereur devait donner une audience secrète à Félix. Voilà un nœud qui met Honorius, Stilicon et Euchérius dans une situation très-embarrassante; et il est très-difficile d'imaginer comment ils en sortiront.

Tout ce qui serre le nœud davantage, tout ce qui le rend plus mal-aisé à dénouer, ne peut manquer de faire un bel effet. Il faudrait même, s'il se pouvait, faire craindre au spectateur que le nœud ne se pût pas dénouer heureusement.

La curiosité une fois excitée n'aime pas à languir ; il faut lui promettre sans cesse de la satisfaire, et la conduire cependant, sans la contenter, jusqu'au terme que l'on s'est proposé : il faut approcher le spectateur de la conclusion, et toujours la lui cacher; il faut qu'il ne sache pas où il va, s'il est possible, mais

qu'il voie qu'il avance. Le sujet doit marcher avec vîtesse; une scène qui n'est point un nouveau pas vers la fin, est vicieuse.

Tout est action sur le théâtre, et les plus beaux discours même y seraient insupportables s'ils n'étaient que des discours.

La longue délibération d'Auguste, qui remplit le second acte de *Cinna*, toute divine qu'elle est, serait la plus mauvaise chose du monde, si, à la fin du premier acte, on n'était pas demeuré dans l'inquiétude de ce que veut Auguste aux chefs de la conjuration qu'il a demandés; si ce n'était pas une extrême surprise de le voir délibérer de sa plus importante affaire avec deux hommes qui ont conjuré contre lui; s'ils n'avaient pas tous deux des raisons cachées, et que le spectateur pénètre avec plaisir, pour prendre deux partis tout opposés; enfin, si cette bonté qu'Auguste leur marque n'était pas le sujet des remords et des irrésolutions de Cinna, qui font la grande beauté de sa situation. Un dénouement suspendu jusqu'au bout et imprévu est d'un grand prix.

Camma, pour sauver la vie à Sostrate qu'elle aime, se résout enfin à épouser Sinorix qu'elle hait et qu'elle doit haïr. On voit, dans le cinquième acte, Camma et Sinorix, revenus du temple où ils ont été mariés; on sait bien que ce ne peut pas là être une fin; on n'imagine point où tout cela aboutira, et d'autant moins, que Camma apprend à Sinorix qu'elle sait son plus grand crime, dont il ne la croyait pas instruite, et que, quoiqu'elle l'ait épousé, elle n'a rien relâché de sa haine pour lui. Il est obligé de sortir; et elle écoute tranquillement les plaintes de son amant qui lui re-

proche ce qu'elle vient de faire pour lui prouver à quel point elle l'aime. Tout est suspendu avec beaucoup d'art, jusqu'à ce qu'on apprenne que Sinorix vient de mourir d'un mal dont il a été attaqué subitement, et que Camma déclare à Sostrate qu'elle a empoisonné la coupe nuptiale où elle a bu avec Sinorix, et qu'elle va mourir aussi. Il est rare de trouver un dénouement aussi peu attendu et en même temps aussi naturel.

§. IV. Développemens. A proprement parler, tout est développement au théâtre, puisque les personnages ne doivent paraître que pour développer ou leurs intérêts, ou leurs passions. Mais on donne plus particulièrement ce nom à ces sentimens naturels mais délicats, à ces nuances fines, à ces mouvemens involontaires dont l'ame ne se rend pas compte. L'art de rendre avec intérêt ces détails est ce qu'on appelle l'art des développemens.

C'est peut-être celui qui est le plus nécessaire au poëte dramatique, du moins s'il aspire à des succès soutenus. Racine et Voltaire sont des modèles admirables en ce genre. C'est par là surtout que Racine a relevé la faiblesse de certains rôles d'amoureux. Voyez la scène où Néron déclare son amour à Junie. La princesse avoue qu'elle aime Britannicus.

. . . . . Je lui fus destinée,
Quand l'empire devait suivre son hyménée;
Mais ces mêmes malheurs qui l'en ont écarté,
Ses honneurs abolis, son palais déserté,
La fuite d'une cour que sa chûte a bannie,
Sont autant de liens qui retiennent Junie.
Tout ce que vous voyez conspire à vos désirs;
Vos jours toujours sereins coulent dans les plaisirs;

L'empire en est pour vous l'inépuisable source ;
Ou si quelque chagrin en interrompt la course,
Tout l'univers, soigneux de les entretenir,
S'empresse à l'effacer de votre souvenir :
Britannicus est seul ; quelqu'ennui qui le presse,
Il ne voit dans son sort que moi qui s'intéresse,
Et n'a pour tout plaisir, Seigneur, que quelques pleurs
Qui lui font quelquefois oublier ses malheurs.

Voyez encore la scène où Britannicus vient reprocher à Junie son infidélité.

De mes persécuteurs j'ai vu le Ciel complice :
Tant d'horreurs n'avaient point épuisé son courroux ;
Madame, il me restait d'être oublié de vous.

JUNIE.

Dans un temps plus heureux, ma juste impatience
Vous ferait repentir de votre défiance :
Mais Néron vous menace. En ce pressant danger,
Seigneur, j'ai d'autres soins que de vous affliger.
Allez, rassurez-vous, et cessez de vous plaindre :
Néron nous écoutait et m'ordonnait de feindre.

BRITANNICUS.

. . . . . .

De quel trouble un regard pouvait me préserver !
Il fallait . . . . .

JUNIE.

Il fallait me taire et vous sauver.
Combien de fois, hélas ! puisqu'il faut vous le dire,
Mon cœur, de son désordre allait-il vous instruire !
De combien de soupirs interrompant le cours,
Ai-je évité vos yeux que je cherchais toujours !
Quel tourment de se taire en voyant ce qu'on aime,
De l'entendre gémir, de l'affliger soi-même,
Lorsque, par un regard, on peut le consoler !
Mais quels pleurs ce regard aurait-il fait couler !

Ah ! dans ce souvenir, inquiète, troublée,
Je ne me sentais pas assez dissimulée;
De mon front effrayé je craignais la pâleur;
Je trouvais mes regards trop pleins de ma douleur:
Sans cesse il me semblait que Néron en colère,
Me venait reprocher trop de soin de vous plaire;
Je craignais mon amour vainement renfermé;
Enfin, j'aurais voulu n'avoir jamais aimé.

Quelle vérité ! quelle finesse de sentiment et quel style ! C'est ce langage enchanteur qui soutient la tragédie de *Bérénice*.

Je ne citerai plus que la scène où Atalide exige de Bajazet qu'il promette à Roxane de l'épouser.

ATALIDE.

. . . . . Vos bontés pour une infortunée,
Ont assez disputé contre la destinée :
Il vous en coûte trop, pour vouloir m'épargner;
Il faut vous rendre; il faut me quitter et régner.

BAJAZET.

Vous quitter !

ATALIDE.

Je le veux : je me suis consultée.
De mille soins jaloux jusqu'alors agitée,
Il est vrai, je n'ai pu concevoir sans effroi
Que Bajazet pût vivre et n'être plus à moi;
Et lorsque quelquefois, de ma rivale heureuse
Je me représentais l'image douloureuse,
Votre mort (pardonnez aux fureurs des amans)
Ne me paraissait pas le plus grand des tourmens.
Mais à mes tristes yeux votre mort préparée,
Dans toute son horreur ne s'était pas montrée:
Je ne vous voyais pas, ainsi que je vous vois,
Prêt à me dire adieu pour la dernière fois.
Seigneur, je sais trop bien avec quelle constance
Vous allez de la mort affronter la présence,

Je sais que votre cœur se fait quelques plaisirs
De me prouver sa foi dans ses derniers soupirs;
Mais hélas! épargnez une ame plus timide,
Mesurez vos malheurs aux forces d'Atalide;
Et ne m'exposez point aux plus vives douleurs,
Qui jamais d'une amante épuisèrent les pleurs.

BAJAZET.

Et que deviendrez-vous si, dès cette journée,
Je célèbre à vos yeux ce funeste hyménée?

ATALIDE.

Ne vous informez point ce que je deviendrai:
Peut-être à mon destin, seigneur, j'obéirai.
Que sais-je? A ma douleur je chercherai des charmes;
Je songerai peut-être, au milieu de mes larmes,
Qu'à vous perdre pour moi vous étiez résolu;
Que vous vivez; qu'enfin c'est moi qui l'ai voulu.

Quel intérêt! quelle délicatesse! quelle connaissance profonde du cœur humain! Il n'y a à reprendre dans ce morceau que ce vers-ci :

Ne vous informez pas ce que je deviendrai.

Cette phrase était alors exacte. Il serait aisé de substituer :

Ne me demandez point ce que je deviendrai.

L'art des développemens est surtout nécessaire dans les scènes où un personnage veut cacher un sentiment qui le domine, et en feindre un autre qu'il n'a pas. Telle est la scène où Hermione s'efforce de retenir sa colère contre Pyrrhus. Elle s'est fait violence jusqu'au moment où Pyrrhus paraît croire n'avoir jamais été aimé, et ajoute :

Rien ne vous obligeait à m'aimer en effet.

HERMIONE.

Je ne t'ai point aimé, cruel! Qu'ai-je donc fait?

Telle est la scène où Mithridate feint de vouloir accorder Monime à Xipharès. La princesse donne dans le piége, découvre son secret et s'écrie :

Seigneur, vous changez de visage.

Telle est la scène où Ariane, prête à éclater en reproches contre la perfidie de Thésée, lui dit :

Approchez-vous Thésée, et perdez cette crainte.

Enfin la scène où Orosmane se croyant trahi par Zaïre, feint pour elle une indifférence et un mépris qu'il va désavouer avec transport. Il faut au poëte une grande connaissance du cœur humain pour saisir le moment où le personnage doit laisser échapper le sentiment dont il est plein.

L'art de ces développemens délicats n'est guères moins nécessaire à la comédie. Les modèles en ce genre sont les scènes de raccommodement dans le *Dépit amoureux*, dans le *Tartuffe*. On en trouve une à peu près pareille dans la *Mère coquette*, ou les *Amans brouillés* de Quinaut; une autre dans *Mélanide*.

On peut citer encore la belle scène où le misanthrope vient demander à la coquette l'explication d'une lettre qu'il croit adressée à un de ses rivaux. Il commence par de l'emportement. Célimène lui répond :

Mais si c'est une femme à qui va ce billet?

. . . . . .

ALCESTE.

Voyons, voyons un peu, par quel biais, de quel air,
Vous voulez soutenir un mensonge si clair;

Et comment vous pourrez tourner pour une femme,
Tous les mots d'un billet qui montre tant de flamme?
Ajustez, pour couvrir un manquement de foi,
Ce que je m'en vais lire....

CÉLIMENE.

Il ne me plaît pas, moi!
Je vous trouve plaisant d'user d'un tel empire,
Et de me dire au nez ce que vous m'osez dire!

Alceste finit par demander en grâce qu'on daigne au moins prendre quelques soins pour le tromper.

Voici une scène que M. de Fontenelle cite comme le modèle d'un développement très-heureux.

Qu'un amant mécontent de sa maîtresse s'emporte jusqu'à dire qu'il ne perd pas beaucoup en la perdant, et qu'elle n'est pas trop belle; voilà déjà le dépit poussé assez loin. Qu'un ami à qui cet amant parle, convienne qu'en effet cette personne n'a pas beaucoup de beauté; que, par exemple, elle a les yeux trop petits; que sur cela l'amant dise que ce ne sont pas ses yeux qu'il faut blâmer, et qu'elle les a très-agréables; que l'ami attaque ensuite la bouche et que l'amant en prenne la défense : le même jeu sur le teint, sur la taille; voilà un effet de passion peu commun, fin, délicat et très-agréable à considérer. C'est une scène tirée du *Bourgeois gentilhomme*. Nos ouvrages dramatiques et nos bons romans sont pleins de traits de cette espèce; et les Français ont en ce genre poussé très-loin la science du cœur.

§. v. Intrigue : assemblage de plusieurs événemens ou circonstances qui se rencontrent dans une affaire et qui embarrassent ceux qui y sont intéressés. Ce mot vient du latin *intricare*.

L'intrigue est la partie la plus essentielle pour entretenir l'attention et soutenir l'intérêt de curiosité : elle est le nœud ou la conduite d'une pièce dramatique ou d'un roman, c'est-à-dire le plus haut point d'embarras où se trouvent les principaux personnages, par l'artifice ou la fourberie de certaines personnes et par la rencontre de plusieurs événemens fortuits qu'ils ne peuvent débrouiller.

Il y a toujours deux desseins dans la tragédie, la comédie ou le poëme épique. Le premier, et le principal, est celui du héros : le second comprend tous les desseins de ceux qui s'opposent à ses prétentions. Ces causes opposées produisent aussi des effets opposés ; savoir, les efforts du héros pour l'exécution de son dessein, et les efforts de ceux qui lui sont contraires. Comme ces causes et ces desseins sont le commencement de l'action, de même ces efforts contraires en sont le milieu, et forment une difficulté et un nœud qui font la plus grande partie du poëme : elle dure autant de temps que l'esprit du lecteur est suspendu sur l'événement de ces effets contraires. La solution ou le dénouement commence lorsque l'on commence à voir cette difficulté levée et les doutes éclaircis.

Homère et Virgile ont divisé en deux chacun de leurs trois poëmes, et ils ont mis un nœud et un dénouement particulier en chaque partie. La première partie de l'Iliade est la colère d'Achille, qui veut se venger d'Agamemnon par le moyen d'Hector et des Troyens. Le nœud comprend le combat de trois jours qui se donne en l'absence d'Achille, et consiste, d'une part, dans la résistance d'Agamemnon

et des Grecs, et de l'autre, dans l'humeur vindicative et inexorable d'Achille, qui ne lui permet pas de se réconcilier. Les pertes des Grecs et le désespoir d'Agamemnon disposent au dénouement, par la satisfaction qui en revient au héros irrité. La mort de Patrocle, jointe aux offres d'Agamemnon, qui seules avaient été sans effet, lèvent cette difficulté, et font le dénouement de la première partie. Cette même mort est aussi le commencement de la seconde partie, puisqu'elle fait prendre à Achille le dessein de se venger d'Hector; mais ce héros s'oppose à ce dessein, et cela forme la seconde intrigue, qui comprend le combat du dernier jour.

Virgile a fait dans son poëme le même partage qu'Homère. La première partie est le voyage et l'arrivée d'Énée en Italie; la seconde est son établissement. L'opposition qu'il essuie de la part de Junon dans ces deux entreprises, est le nœud général de l'action entière. Quant au choix du nœud et à la manière d'en faire le dénouement, il est certain qu'ils devaient naître naturellement du fond et du sujet du poëme.

Le P. Lebossu donne trois manières de former le nœud d'un poëme : la première est celle dont nous venons de parler; la seconde est prise de la fable et du dessein du poëte; la troisième consiste à former le nœud, de telle sorte que le dénouement en soit une suite naturelle.

Dans le poëme dramatique, l'intrigue consiste à jeter les spectateurs dans l'incertitude sur le sort qu'auront les principaux personnages introduits dans la scène; mais pour cela elle doit être naturelle,

vraisemblable et prise, autant qu'il se peut, dans le fond même du sujet.

1.° Elle doit être naturelle et vraisemblable; car une intrigue forcée ou trop compliquée, au lieu de produire dans l'esprit ce trouble qu'exige l'action théâtrale, n'y porte, au contraire, que la confusion et l'obscurité, et ce qui arrive immanquablement lorsque le poëte multiplie trop les incidens : car ce n'est pas tant le surprenant et le merveilleux qu'on doit chercher dans ces occasions que le vraisemblable. Or rien n'est plus éloigné de la vraisemblance que d'accumuler dans une action dont la durée n'est tout au plus supposée que de vingt-quatre heures, une foule d'actions qui pourraient à peine se passer en une semaine ou un mois.

Dans la chaleur de la représentation, ces surprises multipliées plaisent pour un moment; mais à la discussion on sent qu'elles accablent l'esprit, et qu'au fond le poëte ne les a imaginées que faute de trouver dans son génie les ressources propres à soutenir l'action de sa pièce par le fond même de sa fable : de là tant de reconnaissances, de déguisemens, de suppositions d'état dans les tragédies de quelques modernes, dont on ne suit les pièces qu'avec une extrême contention d'esprit.

Le poëte dramatique doit, à la vérité, conduire son spectateur à la pitié par la terreur, et réciproquement à la terreur par la pitié; il est également vrai que c'est par les larmes, par l'incertitude, par l'espérance, par la crainte, par les surprises et par l'horreur, qu'il doit le mener jusqu'à la catastrophe : mais tout cela n'exige pas une intrigue pénible et compliquée.

Corneille et Racine, par exemple, prodiguent-ils à tout propos les incidens, les reconnaissances et les autres machines de cette nature, pour former leur intrigue ?

L'action de *Phèdre* marche sans interruption et roule sur le même intérêt, mais infiniment simple, jusqu'au troisième acte, où l'on apprend le retour de Thésée. La présence de ce prince et la prière qu'il fait à Neptune forment tout le nœud, et tiennent les esprits en suspens. Il n'en faut pas davantage pour exciter l'horreur pour Phèdre, la crainte pour Hyppolite, et ce trouble inquiétant dont tous les cœurs sont agités, dans l'impatience de découvrir ce qui doit arriver.

Dans *Athalie*, le secret du grand-prêtre sur le dessein qu'il a formé de proclamer Joas roi de Judas, l'empressement d'Athalie à demander qu'on lui livre cet enfant inconnu, conduisent et arrêtent comme par dégrés l'action principale, sans qu'il soit besoin de recourir à l'extraordinaire et au merveilleux.

On verra de même dans *Cinna*, dans *Rodogune* et dans toutes les meilleures pièces de Corneille, que l'intrigue est aussi simple dans son principe, que féconde dans ses suites.

2.° Elle doit naître du sujet autant qu'il se peut; car lorsque la fable ou le morceau d'histoire que l'on traite fournit naturellement les incidens et les obstacles qui doivent contraster avec l'action principale, qu'est-il besoin de recourir à des épisodes qui ne font que la compliquer, ou partager et refroidir l'intérêt ? Observez que le poëte dramatique qui s'engage à mener deux intrigues à la fois s'impose la

nécessité de les dénouer dans le même instant : sans cela, si la première qui s'achève est la principale, celle qui reste n'est plus supportable. Si, au contraire, l'intrigue épisodique abandonne la principale, autre inconvénient : des personnages disparaissent tout-à-coup ou se rencontrent sans raison, ce qui mutile et réfroidit l'ouvrage.

§. VI. RECONNAISSANCE. La reconnaissance, comme son nom même le témoigne, est un changement qui, faisant passer de l'ignorance à la connaissance, produit ou la haine ou l'amitié dans ceux que le poëte a dessein de rendre heureux ou malheureux. La reconnaissance est simple ou double : elle est simple lorsqu'une personne est reconnue par une autre qu'elle connaît ; elle est double, quand deux personnes qui ne se connaissent ni l'une ni l'autre, viennent à se reconnaître.

Il y a deux sortes de reconnaissances. La première, qui est la plus simple et sans aucun art, et dont les poëtes sans génie se servent, c'est celle qui se fait par les marques extérieures, et ces marques sont naturelles ou factices : naturelles, lorsque ce sont des signes imprimés par la nature, comme la lance empreinte sur le corps des Thébains, qui étaient nés de la terre; factices, comme des lettres, des portraits, des bracelets, des exclamations, des paroles qui rappellent des souvenirs.

La seconde espèce de reconnaissance est celle qui est imaginée par le poëte. C'est ainsi que, dans l'*Iphigénie* d'Euripide, Oreste ayant reconnu sa sœur par le moyen d'une lettre, est reconnu d'elle

à son tour, à certaines enseignes qu'il lui donne. Cette reconnaissance est double.

La troisième est celle qui se fait par la mémoire, lorsqu'un objet réveille en nous quelque souvenir qui produit la reconnaissance ; comme chez Alcinoüs, Ulysse, entendant un joueur de harpe et se souvenant de ses travaux passés, ne put retenir ses larmes, et fut reconnu.

La quatrième est produite par le raisonnement, lorsque, dans le dialogue, il échappe des paroles qui nous décèlent. Oreste, prêt à être immolé par sa sœur Iphigénie, devenue prêtresse de Diane, à laquelle Oreste la croyait sacrifiée elle-même, s'écrie : Ce n'est donc pas assez que ma sœur ait été immolée à Diane, il faut que le frère le soit aussi. Cette réflexion de raisonnement produit la reconnaissance.

Les plus belles de toutes les reconnaissances sont celles qui naissent des incidens mêmes, par des moyens vraisemblables et sans le secours des signes naturels ou inventés ; ce sont aussi celles qui produisent les surprises les plus touchantes.

Entre les situations, celles qui peuvent réussir à moins de nouveauté et même de mérite de la part de l'auteur, ce sont les reconnaissances. Je n'entends pas les reconnaissances de simple vue, qui n'ont qu'un moment et qui retombent aussitôt dans le cours des scènes ordinaires ; celles-là sont dangereuses, parce que, la première surprise ne se soutenant pas, on passe trop vîte d'un grand mouvement à un moindre, qui dès-là est languissant : j'entends les reconnaissances d'éclaircissement, où deux personnes chères, qui ne se sont point encore vues, ou qui, séparées depuis long-

temps, se croient mortes, ou du moins fort éloignées l'une de l'autre, s'émeuvent peu à peu par les questions qu'elles se font et les détails qu'elles se racontent, et viennent enfin, sur une circonstance décisive, à se reconnaître tout-à-coup. Ah! ma mère! ah! mon fils! ah! mon frère! ah! ma sœur! Ces exclamations seules sont presque sûres de nos larmes; et sans s'embarrasser si la reconnaissance ressemble à d'autres, ni même si elle est filée avec assez de justesse, on se laisse entraîner à l'émotion des personnages : car plus ils sont émus, moins ils laissent de liberté pour réfléchir s'ils ont raison de l'être.

§. VII. Péripétie. Dans le poëme dramatique, c'est ce qu'on appelle ordinairement le dénouement; c'est la dernière partie de la pièce où le nœud se débrouille et l'action se termine. Ce mot est composé de deux mots grecs, dont l'un signifie *tomber*, et l'autre, *autour*.

La péripétie est proprement le changement de condition, soit heureuse ou malheureuse, qui arrive au principal personnage d'un drame, et qui résulte de quelque reconnaissance ou autre incident qui donne un nouveau tour à l'action. Ainsi la péripétie est la même chose que la catastrophe, à moins qu'on ne dise que celle-ci dépend de l'autre, comme un effet dépend de sa cause ou de son occasion.

La péripétie est quelquefois fondée sur un ressouvenir ou une reconnaissance, comme dans l'OEdipe roi, où un député, envoyé de Corinthe pour offrir la couronne à OEdipe, lui apprend qu'il n'est point fils de Polybe et de Mérope : par-là OEdipe commence à découvrir que Laïus, qu'il avait tué, était

son père, et qu'il a épousé Jocaste sa propre mère; ce qui le jette dans le dernier désespoir. Aristote appelle cette sorte de dénouement une double péripétie.

Les qualités que doit avoir la péripétie sont d'être probable et nécessaire; pour cela, elle doit être une suite nécessaire, ou au moins l'effet des actions précédentes, ou, encore mieux, naître du sujet même de la pièce, et par conséquent ne point venir d'une cause étrangère et pour ainsi parler collatérale.

Quelquefois la péripétie se fait sans reconnaissance, comme dans l'*Antigone* de Sophocle, où le changement dans la fortune de Créon est produit par sa seule opiniâtreté.

La péripétie peut aussi venir d'un simple changement de volonté. Cette dernière sorte de dénouement, quoiqu'elle demande moins d'art, comme l'observe Dryden, peut cependant être telle qu'il en résulte de grandes beautés : tel est le dénouement du *Cinna* de Corneille, où Auguste signale sa clémence, malgré toutes les raisons qu'il a de punir et de se venger.

Corneille avoue que l'*agnition*, c'est-à-dire ce que nous nommons reconnaissance, est un grand ornement dans les tragédies, une grande ressource pour la péripétie; et c'est aussi le sentiment d'Aristote : mais il ajoute qu'elle a ses inconvéniens.

Les Italiens l'affectent dans la plupart de leurs poëmes, et perdent quelquefois, par l'attachement qu'ils y ont, beaucoup d'occasions de sentimens pathétiques qui auraient des beautés plus considérables.

Nous pourrions dire la même chose de presque

tous nos dramatiques modernes, depuis Corneille et Racine. Il est étonnant surtout que, dans les pièces de ce dernier, les péripéties ne soient jamais l'effet d'une reconnaissance : en sont-elles moins belles et moins intéressantes ?

§. VIII. DÉNOUEMENT. C'est le point où aboutit et se résout une intrigue dramatique. Nous parlerons d'abord du dénouement dans la TRAGÉDIE.

Quoique les anciens aient souvent tiré les dénouemens de leurs pièces du fond des sujets, témoins l'*OEdipe* et l'*Electre* de Sophocle, il faut avouer que dans cette partie de l'art, ils sont très-inférieurs aux modernes, et souvent au-dessous d'eux-mêmes. Quand l'intrigue et l'embarras étaient au comble, un dieu ou une déesse descendait du ciel et tranchait le nœud que le poëte ne pouvait dénouer. C'est ainsi qu'Euripide en use dans les deux *Iphigénies*, dans *Oreste*, dans *Andromaque*, dans les *Suppliantes*, dans *Rhésus*, dans les *Bacchantes*, dans *Hélène*, etc. Les dénouemens d'*Alceste* et de *Médée* ne sont pas moins postiches. Sophocle lui-même se sert de ce moyen dans *Philoctète*, où Hercule descend du ciel pour combattre l'opiniâtreté de son ami et l'envoyer au siége de Troye.

C'est à cette partie de l'art dramatique que les modernes semblent s'être le plus attachés. Ils exigent qu'un dénouement naisse du fond du sujet et de l'obstacle même qui semble le retarder. Ils veulent qu'il soit préparé sans entrevue ; que l'action, dans un balancement continuel, tienne l'ame des spectateurs incertaine et flottante jusqu'à son achèvement.

Tel est le dénouement de *Rodogune*, un des plus parfaits du théâtre français.

Il y a plusieurs espèces de dénouement. Tantôt l'événement qui doit terminer l'action semble la nouer lui-même : tel est le meurtre de Gusman dans *Alzire*, qui redouble le danger de Zamore et de son amante, et qui est la source de leur bonheur, par le généreux pardon que Gusman leur accorde. Tantôt il vient tout-à-coup renverser la situation des personnages et rompre à la fois tous les nœuds de l'action. C'est ainsi que dans *Mithridate* la rébellion de Pharnace, en forçant le roi d'aller combattre les Romains et en mettant Monime dans le plus grand danger, sert à l'en tirer par la victoire que Mithridate, aidé de Xipharès, remporte sur les Romains ; victoire suivie de la mort du roi, qui cède Monime à Xipharès.

Cet événement s'annonce quelquefois comme le terme du malheur, et il en devient le comble ; comme dans *Inès*, où l'on croit Inès hors de danger par le pardon que lui accorde Alphonse, et où l'on apprend ensuite qu'elle a été empoisonnée secrètement par la reine.

Quelquefois un événement semble être le comble du malheur et en accélère le terme. C'est ainsi qu'Iphigénie, en allant à l'autel, hâte le moment où Calchas doit déclarer que les dieux demandent une autre Iphigénie, Ériphile, qui porta ce nom dans son enfance.

Il est des tragédies dont l'intrigue se résout comme d'elle-même, par une suite de sentimens qui amènent la révolution sans le secours d'aucun incident ; tel est *Cinna* : mais dans celle-là même, la situation des personnages doit changer, du moins au dénouement.

L'art de préparer le dénouement consiste à disposer l'action de manière que ce qui le précède, le produise. Il y a, dit Aristote, une grande différence entre les incidens qui viennent simplement les uns après les autres. Ce passage lumineux renferme tout l'art d'amener le dénouement; mais c'est peu qu'il soit amené, il faut encore qu'il soit imprévu. L'intérêt ne se soutient que par l'incertitude : c'est par elle que l'ame est suspendue entre la crainte et l'espérance, et c'est de leur mélange que se nourrit l'intérêt. Or, plus d'intérêt ni de crainte, dès que le dénouement est prévu.

Ainsi, même dans les sujets connus, le dénouement doit être caché, c'est-à-dire que, quelque prévenu qu'on soit de la manière dont se terminera la pièce, il faut que la marche de l'action en écarte la réminiscence au point que l'impression de ce qu'on voit, ne permette pas de réfléchir à ce qu'on sait. Telle est la force de l'illusion; c'est par là que les spectateurs sensibles pleurent vingt fois à la même tragédie.

De toutes les péripéties, la reconnaissance est la plus favorable à l'intrigue et au dénouement : à l'intrigue, en ce qu'elle est précédée par l'incertitude et le trouble, qui produisent l'intérêt; au dénouement, en ce qu'elle y répand tout-à-coup la lumière et renverse en un instant la situation des personnages et l'attente des spectateurs. Aussi a-t-elle été pour les anciens une source féconde de situations intéressantes et de tableaux pathétiques. La reconnaissance est d'autant plus belle que les situations dont elle produit le changement, sont plus extrêmes, plus opposées, et que le passage en est plus prompt.

A ces moyens naturels d'amener le dénouement, se joint la machine ou le merveilleux; non celui dont les anciens faisaient usage, mais un merveilleux qui a sa vraisemblance dans les mœurs de la pièce et dans la disposition des esprits. Quoiqu'il ne soit souvent aux yeux de la raison qu'une folie ridicule et bizarre, il n'est pas moins une vérité pour l'imagination séduite par l'illusion et échauffée par l'intérêt. Toutefois, pour produire cette espèce d'enivrement qui exalte les esprits et subjugue l'opinion, il ne faut pas moins que la chaleur de l'enthousiasme.

Une action où doit entrer le merveilleux, demande plus d'élévation dans le style et dans les mœurs qu'une action toute naturelle. Il faut que le spectateur, emporté hors des choses humaines par la grandeur du sujet, attende et souhaite l'entremise des dieux dans des périls ou des malheurs dignes de leur assistance :

Nec deus intersit, nisi dignus vindice nodus.

C'est ainsi que Corneille a préparé la conversion de Pauline; et il n'est personne qui ne dise avec Polieucte :

Elle a trop de vertus pour n'être pas chrétienne.

On ne s'intéresse pas de même à la conversion de Félix.

Mais tout sujet tragique n'est pas susceptible de merveilleux. Il n'y a que ceux dont la religion est la base, et dont l'intérêt tient, pour ainsi dire, au ciel et à la terre, qui comportent ce moyen. Tel est celui de *Polieucte* qu'on vient de citer; tel est celui d'*Athalie*, où les prophéties de Joas sont dans la vrai-

semblance, quoique peut-être hors d'œuvre; tel est celui d'*OEdipe*, qui ne porte que sur un oracle: dans ceux-là l'entremise des dieux n'est pas étrangère à l'action.

Aristote n'admet le merveilleux que dans les sujets dont la constitution est telle qu'ils ne peuvent s'en passer; en quoi l'auteur de *Sémiramis* est d'un avis précisément contraire. Je voudrais surtout, dit Voltaire, que l'intervention de ces êtres surnaturels ne parût pas absolument nécessaire; et sur ce principe, l'ombre de Ninus vient empêcher le mariage incestueux de Sémiramis avec Ninias, tandis que la seule lettre de Ninus, déposée dans les mains du grand-prêtre, aurait suffi pour empêcher cet inceste. Quel est de ces deux sentimens le mieux fondé en raison? Le dernier a du moins l'expérience pour lui.

Le dénouement doit-il être affligeant ou consolant? Nouvelle difficulté, nouvelles contradictions.

Aristote exclut de la tragédie les caractères absolument vertueux et absolument coupables. Le dénouement, à son avis, ne peut donc être, ni heureux pour les bons, ni malheureux pour les méchans. Il n'admet que des personnages coupables et vertueux à demi, qui sont punis à la fin de quelque crime involontaire; d'où il conclut que le dénouement doit être malheureux.

Socrate et Platon voulaient au contraire que la tragédie se conformât aux lois, c'est-à-dire qu'on vît sur le théâtre l'innocence en opposition avec le crime; que l'une fût vengée et l'autre puni. Si l'on prouve que c'est là le genre de tragédie, non-seulement le plus utile, mais le plus intéressant, le plus capable

d'inspirer la terreur et la pitié, ce qu'Aristote lui refuse; on aura prouvé que le dénouement le plus parfait à cet égard est celui où succombe le crime et où l'innocence triomphe, sans prétendre exclure le genre opposé.

Le dénouement doit fixer la destinée de tous les principaux acteurs. Les poëtes médiocres emploient d'ordinaire plusieurs acteurs pour cacher leur stérilité; et quand le dénouement approche, ils n'ont d'autre secret pour s'en délivrer que de supposer qu'ils se défont eux-mêmes par le fer ou le poison. Ce n'est pas la quantité de sang répandu, c'est la manière dont il est versé qui rend un dénouement tragique.

Nous ne souffrons point qu'on ensanglante le théâtre, si ce n'est dans des occasions extraordinaires, dans lesquelles on cache, autant qu'on peut, cette atrocité.

Aristote remarque que la plus faible des catastrophes est celle dans laquelle on commet de sang-froid une action atroce qu'on a voulu commettre. Elle n'est supportable que lorsqu'elle est absolument nécessaire, ou lorsque le meurtrier a les plus violens remords.

Les dénouemens sont toujours froids et vicieux lorsqu'ils n'ont point ce qu'on appelle la *péripétie*.

Ce qui arrive dans un cinquième acte sans avoir été préparé dans les premiers, ne fait jamais une impression violente. On doit rarement introduire au dénouement un personnage qui ne soit annoncé et attendu.

Tout doit être sentiment ou action; la terreur et la pitié doivent s'emparer de tous les cœurs.

On doit très-rarement violer la règle qui veut

que la reconnaissance précède la catastrophe. Cette règle est dans la nature; car lorsque la péripétie est arrivée, quand le tyran est tué, personne ne s'intéresse au reste de l'action.

Un dénouement devenu trivial sur notre théâtre, et dont les poëtes doivent se défier, c'est celui que La Bruyère a si heureusement tourné en ridicule : *Les mutins n'entendirent plus raison*, dit-il, dénouement vulgaire de tragédie.

Dans la COMÉDIE, le dénouement n'est, pour l'ordinaire, qu'un éclaircissement qui dévoile une ruse, qui fait cesser une méprise, qui détrompe les dupes, qui démasque les fripons, qui achève de mettre le ridicule en évidence.

Comme l'amour est introduit dans presque toutes les comédies, et que la comédie doit finir gaiement, on est convenu de la terminer par le mariage. Mais, dans les comédies de caractère, le mariage est plutôt l'achèvement que le dénouement de l'action.

Le dénouement de la comédie a cela de commun avec celui de la tragédie, qu'il doit être préparé de même, naître du fonds du sujet et de l'enchaînement des situations. Il a cela de particulier, qu'il exige à la rigueur la plus exacte vraisemblance, et qu'il n'a pas besoin d'être imprévu; souvent même il n'est comique qu'autant qu'il est annoncé. Dans la tragédie, c'est le spectateur qu'il faut séduire : dans la comédie, c'est le personnage qu'il faut tromper; et l'un ne rit des méprises de l'autre qu'autant qu'il n'y est pas de moitié. Ainsi, lorsque Molière fait tendre à Georges Dandin le piége qui amène le dénouement, il nous met dans la confidence.

Dans le comique attendrissant, le dénouement doit être imprévu, comme celui de la tragédie, et pour la même raison. On y emploie aussi la reconnaissance, avec cette différence que le changement qu'elle cause est toujours heureux dans ce genre de comédies, et que dans la tragédie il est souvent malheureux.

La reconnaissance a cet avantage, soit dans le comique de caractère, soit dans le comique de situation, qu'elle laisse un champ libre aux méprises, source de la bonne plaisanterie, comme l'incertitude est la source de l'intérêt. Dans la comédie, l'action finit heureusement par un trait de caractère : *Et moi*, dit l'Avare, *je vais revoir ma chère cassette.*

L'irrésolu dit en s'en allant :

J'aurais mieux fait, je crois, d'épouser Célimène.

Il reste quelquefois des éclaircissemens à donner sur le sort des personnages, c'est ce qu'on appelle achèvement. Les sujets bien constitués n'en ont pas besoin ; tous les obstacles sont dans le nœud, toutes les solutions dans le dénouement.

Le grand art, en fait de dénouement et de reconnaissance, est de les amener de manière qu'un mot, un coup-d'œil suffise pour instruire ceux des personnages auxquels il serait difficile de rendre raison autrement de ce qui s'est passé. Les dénouemens les plus défectueux sont ceux qui demandent un long récit, pour apprendre aux acteurs ce que les spectateurs savent déjà. Molière, si supérieur dans toutes les autres parties de son art, est défectueux dans presque tous ses dénouemens : toutefois on peut citer comme modèles celui de l'*Ecole des Maris*, celui de l'*Amour*

Médecin; celui du *Misanthrope* n'a d'autre défaut que d'être peu intéressant. Le dénouement du *Tartuffe*, quoiqu'il ne naisse pas du sujet, a trouvé d'illustres défenseurs.

§. 9. CATASTROPHE. C'est le changement ou la révolution qui arrive à la fin de l'action d'un poëme dramatique, et qui la termine.

Selon quelques commentateurs, la catastrophe était la quatrième et dernière partie des tragédies anciennes, où elle succédait à la *catastase;* mais ceux qui retranchent celle-ci, ne comptant que la protase, l'épitase et la catastrophe, appellent cette dernière la troisième.

La catastrophe est ou simple ou compliquée; ce qui fait donner aussi à l'action l'une ou l'autre de ces dénominations.

Dans la première, on ne suppose ni changement dans l'état des principaux personnages, ni reconnaissance, ni dénouement proprement dit; l'intrigue qui règne n'étant qu'un simple passage du trouble à la tranquillité. On en trouve quelques exemples dans les anciennes tragédies; c'est la catastrophe la plus défectueuse, et les modernes ne l'ont point imitée.

Dans la seconde, le principal personnage éprouve un changement de fortune, quelquefois au moyen d'une reconnaissance, et quelquefois sans que le poëte ait recours à cette situation. Ce changement s'appelle autrement *péripétie*, et les qualités qu'il doit avoir sont d'être probable et nécessaire. Pour être probable, il faut qu'il résulte de tous les effets précédens, qu'il naisse du fond même du sujet, ou prenne sa source dans les incidens, encore moins forcément.

La reconnaissance sur laquelle une catastrophe est fondée, doit avoir les mêmes qualités que la catastrophe, et par conséquent, pour être probable, il faut qu'elle naisse du sujet même, qu'elle ne soit point produite par des marques équivoques, comme bagues, bracelets; ce qui arrive fréquemment dans les pièces espagnoles : usage qui se serait établi en France, si Boileau ne l'eût empêché, en se moquant de l'Astrate de Quinault.

Surtout l'anneau royal me semble bien trouvé.

Il ne faut pas non plus que la catastrophe soit amenée par une simple réflexion, comme on en voit beaucoup d'exemples dans les pièces anciennes et dans quelques modernes.

Une des règles essentielles de la catastrophe, c'est qu'elle ne doit laisser aucun doute dans les esprits sur le sort d'un personnage qui a intéressé dans le cours de l'ouvrage. Il faut éviter également les discours superflus et les actions inutiles.

Elle ne doit jamais laisser les personnages introduits, dans les mêmes sentimens, mais les faire passer à des sentimens contraires, comme de l'amour à la haine, de la colère à la clémence.

Quelquefois toute la catastrophe ou révolution consiste dans une reconnaissance. Tantôt elle en est une suite un peu éloignée, et tantôt l'effet le plus immédiat et le plus prochain; et c'est, dit-on, la plus belle espèce de catastrophe : telle est celle d'OEdipe. Voyez *Péripétie* et *Reconnaissance*.

Dryden pense qu'une catastrophe qui résulterait du simple changement de sentiment et de résolution

d'un personnage, pourrait être assez bien maniée pour devenir très-belle, et même préférable à toute autre. Le dénouement du *Cinna* de Corneille est à peu près dans ce genre. Auguste avait toutes les raisons du monde pour se venger; il le pouvait : il pardonne, et c'est ce qu'on admire. Mais cette façon de dénouer les pièces, favorable aux poëtes, ne plairait pas toujours aux spectateurs, qui veulent être remués par des événemens surprenans et inattendus.

Les auteurs qui ont traité de la poétique ont mis en question si la catastrophe doit tourner à l'avantage de la vertu, ou non; s'il est toujours nécessaire qu'à la fin de la pièce la vertu soit récompensée ou le crime puni. La raison et l'intérêt des bonnes mœurs semblent demander qu'un auteur tâche de ne présenter aux spectateurs que la punition du vice et le triomphe de la vertu : cependant le sentiment contraire a ses défenseurs. Aristote préfère la catastrophe qui révolte à une catastrophe heureuse; il se moque même du peuple qui préfère cette dernière, et de la faiblesse des poëtes qui se conforment aux désirs de la multitude. Sa raison est que la catastrophe funeste est plus propre que l'autre à exciter la terreur et la pitié, qui sont les deux fins de la tragédie.

Observons que ce précepte ne tend point à faire ensanglanter la scène. On ne doit se le permettre que dans des occasions extraordinaires, dans lesquelles on sauve, autant qu'on peut, cette atrocité dégoûtante.

Addisson dit que le meurtre de *Camille*, dans la tragédie d'Horace, est d'autant plus révoltant qu'il semble commis de sang-froid; qu'Horace traversant

tout le théâtre pour aller poignarder sa sœur, avait tout le temps de la réflexion.

On doit très-rarement violer la règle qui veut que la reconnaissance précède la catastrophe. Cette règle est dans la nature; car lorsque la péripétie est arrivée, qu'importe le surplus.

C'est une belle catastrophe quand on passe de la crainte à la pitié, de la rigueur au pardon, et qu'ensuite on retombe, par un accident nouveau, mais vraisemblable, dans l'abîme dont on vient de sortir.

Quelquefois la catastrophe se passe sur la scène, aux yeux des spectateurs; quelquefois elle est mise en récit. C'est la nature des choses, la bienséance et le goût du public, qu'on doit consulter dans le choix de ces deux manières.

§. 10. ACHÈVEMENT. On appelle ainsi ce qui achève de compléter le dénouement, et sert à satisfaire entièrement l'esprit du spectateur sur le sort des principaux personnages.

La dernière scène de *Mithridate*, par exemple, est un achèvement. Le roi, voyant les Romains maîtres de son palais, s'est plongé son épée dans le sein, pour éviter de tomber vivant entre leurs mains. Tout paraît fini, et tout l'est en effet par rapport à lui; cependant le spectateur est encore inquiet sur le sort de Monime et de Xipharès. Le poëte laisse vivre encore Mithridate assez de temps pour faire voir les derniers traits de son courage et de sa haine contre les Romains, pour pardonner à son fils Xipharès, dont il a reconnu l'attachement et la fidélité, et pour l'accorder lui-même à Monime, en abandonnant son

second fils Pharnace, qui l'a trahi, à sa mauvaise destinée. D'après cela, l'esprit n'a plus rien à désirer.

§. II. Représentation. C'est l'exécution de la pièce devant les spectateurs. La représentation d'une tragédie est ordinairement bornée à un peu moins de deux heures.

Quelques-uns réduisent le nombre des vers qu'on y récite à quinze cents, et veulent que l'attention du spectateur ne puisse guères se soutenir au-delà. Cependant Corneille a toujours plus de dix-huit cents vers dans ses tragédies.

La longueur de la représentation ne décide de rien, pourvu qu'on sache y occuper le spectateur, et qu'on ne le laisse pas retomber dans la froideur, le dégoût et l'ennui.

CHAPITRE V.

RÈGLES DRAMATIQUES.

On entend ici par *règles dramatiques*, les préceptes généraux et particuliers qui enseignent la manière dont il faut traiter un drame, pour le rendre utile, agréable et intéressant.

Ces préceptes se sont formés des différentes observations que des esprits critiques et judicieux ont faites sur tout ce qui pouvait contribuer à la perfection d'un ouvrage dramatique, d'après la route que les grands maîtres ont suivie.

Il arrive quelquefois que des pièces irrégulières, telles que le *Cid*, ne laissent pas de plaire extrêmement; aussitôt on se met à mépriser les *règles* : c'est, dit-on, une pédanterie gênante et inutile, et il y a un certain art de plaire qui est au-dessus de tout.

Mais, qu'est-ce que cet art de plaire? Il ne se définit point, on l'attrape par hasard; on n'est pas sûr de le rencontrer deux fois; enfin, c'est une espèce de magie tout-à-fait inconnue. Peut-être même tout cela n'est-il pas exactement vrai.

Il y a beaucoup d'apparence que quand les pièces irrégulières plaisent, ce n'est pas par les endroits irréguliers; et il est certain qu'il n'y a point de pièce sur le théâtre qui soit, à de certains égards, moins régulière que le *Cid*.

1.° Il se pourrait bien faire que tout ce qu'il y a d'important pour le théâtre ne fût point réduit en règles, ou du moins ne fût pas fort connu. Ces règles qui ne sont pas encore faites, ou que tout le monde ne sait pas, voilà apparemment l'art de plaire, voilà en quoi consiste la magie.

2.° Pour trouver les règles du théâtre, il faudrait remonter jusqu'aux premières sources du beau, découvrir quelles sont les choses dont la vue peut plaire aux hommes, c'est-à-dire leur occuper l'esprit ou leur remuer le cœur agréablement; et cela est déjà d'une vaste étendue et d'une fine discussion.

Après avoir découvert quelles sont les actions qui, de leur nature, sont propres à plaire, il faudrait examiner quels changemens y apporte la forme du théâtre, ou par nécessité, ou par le seul agrément; et ces recherches étant faites avec toute l'exactitude et toute la justesse nécessaire, on n'aurait pas seulement trouvé les règles du théâtre, mais on serait sûr de les avoir trouvées toutes; et si, en descendant dans le détail, il en était échappé quelqu'une, on

la ramenerait sans peine aux principes qui auraient été établis.

3.° Avoir trouvé toutes les règles du théâtre, ce ne serait pas encore toute la poétique; il faudrait comparer ensemble ces différentes règles, et juger de leur importance.

Telle est presque toujours la nature des sujets, qu'ils n'admettent pas toutes sortes de beautés; il faut faire un choix et sacrifier les unes aux autres: ainsi, il serait fort utile d'avoir une balance où l'on pût, pour ainsi dire, peser les règles; on verrait qu'elles ne méritent pas toutes une égale autorité.

Il y en a qu'il faut observer à la rigueur, d'autres qu'on peut éluder; et si, on peut le dire, les unes demandent une soumission sincère, les autres se contentent d'une soumission apparente. Si l'on avait trouvé les différentes sources qui les produisent, il ne serait pas difficile de donner à chacune sa véritable valeur.

§. I.er Règles du théâtre. Qu'est-ce qu'une pièce de théâtre? La représentation d'une action. Pourquoi d'une seule et non de deux ou trois? C'est que l'esprit humain ne peut embrasser plusieurs objets à la fois; c'est que l'intérêt qui se partage s'anéantit bientôt; c'est que nous sommes choqués de voir, même dans un tableau, deux événemens; c'est qu'enfin la nature seule nous a indiqué ce précepte qui doit être invariable comme elle.

Par la même raison l'unité de lieu est essentielle; car une seule action ne peut se passer en plusieurs lieux à la fois. Si les personnages que je vois sont à

Athènes au premier acte, comment peuvent-ils se trouver en Perse au second?

L'unité de temps est jointe naturellement aux deux premières : en voici, je crois, une preuve bien sensible. J'assiste à une tragédie, c'est-à-dire à la représentation d'une action. Le sujet est l'accomplissement de cette action unique. Si le poëte fait durer l'action quinze jours, il doit me rendre compte de ce qui se sera passé dans ces quinze jours ; car je suis là pour être informé de ce qui se passe, et rien ne doit arriver d'inutile. Or s'il met devant mes yeux quinze jours d'événemens, voilà au moins quinze actions différentes, quelques petites qu'elles puissent être.

Il y a plus, le spectateur n'est que trois heures à la comédie ; il ne faut donc pas que l'action dure plus de trois heures. Elle ne dure pas davantage dans *Cinna*, *Andromaque*, *Bajazet*, *OEdipe*, etc. Si quelques autres pièces exigent plus de temps ; c'est une licence qui n'est pardonnable qu'en faveur des beautés de l'ouvrage ; et plus cette licence est grande, plus elle est faute.

Nous étendons souvent l'unité de temps jusqu'à vingt-quatre heures, et l'unité de lieu à l'enceinte de tout un palais. Plus de sévérité rendrait quelquefois d'assez beaux sujets impraticables, et plus d'indulgence ouvrirait la carrière à de trop grands abus.

Qu'on lise nos meilleures tragédies françaises, on trouvera toujours les personnages principaux diversement intéressés ; mais ces intérêts divers se rapportent tous à celui du personnage principal, et alors il y a unité d'action. Si, au contraire, tous ces intérêts différens ne se rapportent pas au principal

acteur ; si ce ne sont pas des lignes qui aboutissent à un centre commun, l'intérêt est double, et ce qu'on appelle *action* au théâtre, l'est aussi.

L'unité de lieu ne consiste pas à rester toujours dans le même endroit, et la scène peut se passer dans plusieurs lieux représentés sur le théâtre avec vraisemblance. Rien n'empêche qu'on ne voie aisément un jardin, un vestibule, une chambre.

C'est d'ordinaire un grand défaut dans une pièce, soit tragique ; soit comique, qu'un personnage paraisse sans rappeler les premiers sentimens et les premiers desseins qu'il a d'abord annoncés ; c'est rompre l'unité de dessein qui doit régner dans tout l'ouvrage.

Conservez l'unité dans le caractère, mais variez-là par mille nuances ; tantôt par des soupçons, par des craintes, par des espérances, par des réconciliations et des ruptures ; tantôt par un incident qui donne à tout une face nouvelle.

Les personnages doivent toujours conserver leur caractère, mais non pas dire toujours les mêmes choses. L'unité de caractère n'est belle que par la variété des idées.

§. II. Convenances. Le sentiment et le goût indiquent assez ce que ce mot renferme par rapport à l'art dramatique. Il y a dans chaque sujet et dans chaque partie d'un sujet des égards à observer ; suivant la scène, les circonstances et le temps d'une action ; suivant les mœurs, l'âge et le rang des personnages ; enfin, tout ce qui entre dans la composition d'un sujet doit concourir à le faire connaître et à l'embellir.

Corneille est le premier qui ait introduit les con-

venances sur le théâtre français. Il commença par en bannir les indécences qui le déshonoraient. La seule trace qui en soit restée dans ses bonnes pièces, c'est ce vers que dit Alcippe dans le *Menteur* :

Donne m'en ta parole, et deux baisers pour gage.

Avant lui on demandait des baisers, et on en donnait.

De son temps le tutoiement était en usage. Le tutoiement rend quelquefois le discours plus serré, plus vif : il a souvent de la noblesse et de la force dans la tragédie ; on aime à voir Rodrigue et Chimène l'employer.

On a remarqué toutefois que l'élégant Racine ne se permet guère le tutoiement que quand un père irrité parle à son fils, ou un maître à un confident, ou quand une amante emportée se plaint à son amant. Hermione s'écrie :

Je ne t'ai point aimé, cruel! qu'ai-je donc fait?

Elle dit à Oreste :

Ne devais-tu pas lire au fond de ma pensée!

Phèdre dit :

Eh bien! connais donc Phèdre et toute sa fureur!

Mais jamais Achille, Oreste, Britannicus ne tutoient leurs maîtresses : à plus forte raison cette manière de s'exprimer doit-elle être bannie de la comédie, qui est la peinture de nos mœurs. Molière en a fait usage dans le *Dépit amoureux* ; mais il s'est ensuite corrigé lui-même.

La décence est une des premières lois de notre

théâtre, et l'on n'y peut manquer qu'en faveur du grand tragique, dans les occasions où la passion ne ménage plus rien.

Racine est un modèle parfait dans l'art des convenances. Il est toujours dirigé par le sentiment délicat d'une infinité de nuances que lui seul sait assortir. Voyez la manière dont Burrhus reproche à Néron son amour pour Junie, et surtout la réponse de l'empereur :

Satisfait de quelque résistance,
Vous redoutez un mal faible dans sa naissance :
Mais si, dans son devoir votre cœur affermi,
Voulait ne point s'entendre avec son ennemi ;
Si de vos premiers ans vous consultiez la gloire ;
Si vous daigniez, seigneur, rappeler la mémoire
Des vertus d'Octavie, indignes de ce prix,
Et de son chaste amour, vainqueur de vos mépris ;
Surtout si de Junie évitant la présence,
Vous condamniez vos yeux à quelques jours d'absence ;
Croyez-moi, quelqu'amour qui semble vous charmer,
On n'aime point, seigneur, si l'on ne veut aimer.

NÉRON.

Je vous croirai, Burrhus, lorsque dans les alarmes
Il faudra soutenir la gloire de nos armes ;
Ou lorsque, plus tranquille, assis dans le sénat,
Il faudra décider du destin de l'État,
Je m'en reposerai sur votre expérience.
Mais croyez-moi, l'amour est une autre science,
Burrhus ; et je ferais quelque difficulté
D'abaisser jusques-là votre sévérité.
Adieu, je souffre trop éloigné de Junie.

Voyez encore comment Agrippine, paraissant devant l'empereur pour se justifier, conserve toujours

la supériorité que lui donne sa qualité de mère et de bienfaitrice :

Approchez-vous, Néron, et prenez votre place.
On veut sur vos soupçons que je vous satisfasse :
J'ignore de quel crime on a pu me noircir ;
De tous ceux que j'ai faits je vais vous éclaircir.

Jamais on ne trouve chez lui de ces princesses fières, qui outragent sans raison des tyrans dans leurs propres palais : c'est de la grandeur véritable, sans enflure, sans vain étalage, sans bravade. Chez lui la fierté ne paraît jamais sans être provoquée et nécessaire.

Voyez comment Bérénice, dans la pièce de ce nom, reçoit la déclaration d'Antiochus :

Prince, je n'ai pas cru que dans une journée
Qui doit avec César unir ma destinée,
Il fût quelque mortel qui pût impunément
Se venir à mes yeux déclarer mon amant.
Mais de mon amitié mon silence est un gage :
J'oublie en sa faveur un discours qui m'outrage ;
Je n'en ai point troublé le cours injurieux ;
Je fais plus ; à regret je reçois vos adieux, etc.

Voilà, dit Voltaire, le modèle d'une réponse noble et décente. Ce n'est point le langage de ces anciennes héroïnes de roman, qu'une déclaration respectueuse transporte d'une colère impertinente. Bérénice ménage tout ce qu'elle doit à l'amitié d'Antiochus, et elle intéresse par la vérité de sa tendresse pour l'empereur.

La manière dont Monime reçoit la proposition de Mithridate, qui lui a surpris le secret de son amour pour Xipharès, est encore un modèle.

Je n'ai point oublié quelle reconnaissance,
Seigneur, m'a dû ranger sous votre obéissance.

Quelque rang où jadis soient montés mes ayeux,
Leur gloire, de si loin, n'éblouit point mes yeux.
Je songe avec respect de combien je suis née
Au-dessous des grandeurs d'un si noble hyménée;
Et malgré mon penchant et mes premiers desseins,
Pour un fils, après vous le plus grand des humains,
Du jour que sur mon front on mit ce diadême,
Je renonçai, seigneur, à ce prince, à moi-même.

. . . . . .

. . . . . .

Vous seul, seigneur, vous seul, vous m'aviez arrachée
A cette obéissance où j'étais attachée.

. . . . . .

Je vous l'ai confessé, je dois le soutenir.
En vain vous en pourriez perdre le souvenir;
Et cet aveu honteux où vous m'avez forcée
Demeurera toujours présent à ma pensée :
Toujours je vous croirais incertain de ma foi;
Et le tombeau, seigneur, est moins affreux pour moi
Que le lit d'un époux qui m'a fait cet outrage,
Qui s'est acquis sur moi ce cruel avantage,
Et qui, me préparant un éternel ennui,
M'a fait rougir d'un feu qui n'était pas pour lui.

MITHRIDATE.

C'est donc votre réponse, et sans plus me complaire,
Vous refusez l'honneur que je voulais vous faire!
Pensez-y bien; j'attends pour me déterminer.

MONIME.

Non, seigneur, vainement vous croyez m'étonner.
Je vous connais; je sais tout ce que je m'apprête;
Et je vois quels malheurs j'assemble sur ma tête.
Mais le dessein est pris : rien ne peut m'ébrauler.
Jugez-en, puisqu'ainsi je vous ose parler,
Et m'emporte au-delà de cette modestie,
Dont, jusques à ce jour, je n'étais point sortie, etc.

Voilà une femme vertueuse sans faste, qui ne parle point de sa vertu, qui la motive, qui la justifie, qui paraît fâchée de voir sa vertu mise à une si cruelle épreuve, et qui par là devient plus intéressante encore.

Le sentiment des convenances doit présider au choix des caractères qu'on introduit sur la scène tragique. On a fort bien remarqué qu'il n'est pas permis d'y mettre un prince imprudent et indiscret, à moins d'une grande passion qui excuse tout.

L'imprudence et l'indiscrétion peuvent être jouées à la comédie; mais, sur le théâtre tragique il ne faut peindre que des défauts nobles. Britannicus brave Néron avec la hauteur imprudente d'un jeune prince passionné; mais il ne dit pas imprudemment son secret à Néron.

L'auteur comique ne doit pas avoir moins d'égards aux convenances que le poëte tragique. S'il les blesse quelquefois, ce ne doit être qu'en faveur du grand comique qu'il produira en les négligeant; encore faut-il qu'il cherche dans son art les moyens d'excuser ce défaut.

Molière, dans l'*École des Maris*, introduit une jeune personne qui se sert de son tuteur, dont elle est aimée, pour faire parvenir à un jeune homme une lettre où elle lui donne des encouragemens. Elle se sert du nom de sa sœur pour aller rejoindre ce jeune homme la nuit, et échapper à la vigilance tyrannique de son tuteur. Le poëte a vu l'irrégularité de cette conduite; il la couvre par les traits du plus grand comique, et en donnant des regrets à Isabelle sur la nécessité où elle est d'en user ainsi:

Oui, le trépas cent fois me semble moins à craindre
Que cet hymen fatal où l'on veut me contraindre ;
Et tout ce que je fais pour en fuir les rigueurs,
Doit trouver quelque grace auprès de mes censeurs.

Il n'en est pas de même de Marianne dans l'*Avare*. Cette jeune personne souffre que depuis long-temps son amant demeure auprès d'elle, déguisé en maître-d'hôtel. Il eût été facile à Molière de pallier ce défaut, en donnant à Élise de l'indignation contre un amant qui a fait malgré elle une entreprise qu'elle avait refusé d'approuver, et en lui faisant jurer de révéler tout à son père, si Valère n'était point informé de sa naissance avant huit jours.

Quelques critiques sévères ont également blâmé le mot du jeune Cléonte à son père, qui lui donne sa malédiction. Ils prétendent que cette réponse est indécente. L'auteur semble avoir prévu cette critique, en donnant au jeune homme, dans le commencement de la pièce, un caractère intéressant ; et quand il fait cette réponse, on voit que c'est la dureté d'Harpagon qui l'a fait sortir de son caractère. Cette scène peut donc paraître une leçon donnée aux pères d'avoir une indulgence éclairée pour leurs enfans, plutôt qu'une leçon de désobéissance aux enfans.

On peut aussi appliquer cette remarque à Georges Dandin. L'auteur y introduit une femme qui trompe un mari ridicule, qui a eu la manie d'épouser une fille noble. Cet exemple est dangereux sans doute ; mais le motif de l'auteur semble l'excuser. Il a voulu porter de grands coups, et faire voir à quoi s'expose un homme qui fait une alliance inégale. Il est difficile de s'y méprendre, et il n'y a pas une personne

de bonne foi qui n'avoue avoir été plus frappée de cette vérité, que du mauvais exemple d'Angélique.

§. III. Le vrai. Il y a une logique secrète qui doit régner dans tout ce qu'on dit, et même dans les passions les plus violentes : sans cette logique on ne parle qu'au hasard. Le bons sens doit animer jusqu'au délire de l'amour.

Voulez-vous savoir si une pensée est naturelle et juste ? examinez la proposition contraire : si ce contraire est vrai, la pensée que vous examinez est fausse.

La principale règle pour lire les auteurs avec fruit, c'est d'examiner si ce qu'ils disent est vrai en général; s'il est vrai dans la bouche des personnages qu'on fait parler : car enfin la vérité est toujours la première beauté, et les autres doivent lui servir d'ornement; c'est la pierre de touche dans toutes les langues et dans tous les genres d'écrire.

Boileau a dit, d'après les anciens :

> Le vrai seul est aimable;
> Il doit régner partout, et même dans la fable.

Il a été le premier à observer cette loi qu'il a donnée : presque tous ses ouvrages respirent le vrai, c'est-à-dire qu'ils sont une copie fidèle de la nature.

Ce vrai doit se trouver dans l'historique, dans le moral, dans la fiction, dans les sentences, dans les descriptions et dans l'allégorie. Racine n'a presque jamais perdu de vue le vrai dans ses pièces de théâtre. Il n'y a guère chez lui l'exemple d'un personnage qui ait un sentiment faux, qui l'exprime d'une manière opposée à sa situation; si vous en exceptez

Théramène, gouverneur d'Hyppolite, qui l'encourage ridiculement dans ses froides amours pour Aricie :

> Vous même, où seriez-vous, vous qui la combattez,
> Si toujours Antiope, à ses lois opposée,
> D'une pudique ardeur n'eût brûlé pour Thésée?

Il est vrai physiquement qu'Hyppolite ne serait pas venu au monde sans sa mère : mais il n'est pas dans le vrai des mœurs, ni dans le caractère d'un gouverneur sage, d'inspirer à son pupille de faire l'amour contre la défense de son père.

C'est pécher contre le vrai, que de peindre Cinna comme un conjuré timide, entraîné malgré lui dans la conspiration contre Auguste, et de faire ensuite conseiller à Auguste, par ce même Cinna, de garder l'empire, pour avoir un prétexte de l'assassiner. Ce trait n'est pas conforme à son caractère : il n'y a rien de vrai. Corneille péche souvent contre cette loi dans les détails.

§. IV. Le vraisemblable. Le vrai est tout ce qui est; le vraisemblable est ce que nous jugeons qui peut être, et nous n'en jugeons que par de certaines idées qui résultent de nos expériences ordinaires.

Ainsi le vrai a infiniment plus d'étendue que le vraisemblable, puisque le vraisemblable n'est qu'une petite portion du vrai, conforme à la plupart de nos expériences. Le vrai n'a pas besoin de preuves; il suffit qu'il soit et qu'il se moutre. Le vraisemblable en a besoin; il faut pour être reçu qu'il se rapporte à nos idées communes.

Incertains que nous sommes, et avec beaucoup de

raison, sur l'infinie possibilité des choses, nous n'admettons pour possibles que celles qui ressemblent à ce que nous voyons souvent.

Tout ce que verrait notre contemplateur serait vrai, et par-là suffisamment prouvé, quelque extraordinaire qu'il fût ; mais au théâtre, où tout est feint, il faut nécessairement que le vraisemblable prenne la place du vrai.

Il faut donc conserver exactement le vraisemblable, tant dans les événemens que dans les caractères, à moins que celui qui en sortirait ne fût un fait constant par l'histoire, et extrêmement connu; auquel cas le vrai rentre dans ses droits, et encore est-il périlleux de montrer ce vrai qui n'est pas vraisemblable.

Lorsqu'Horace tue Camille, cette action déplaît, non-seulement par son extrême barbarie, mais par le peu de vraisemblance qu'il y a qu'un frère tue sa sœur pour quelques paroles emportées que lui arrache la douleur d'avoir perdu son amant.

L'histoire même paraît avoir peine à se charger de vérités peu vraisemblables : elle adoucit, autant qu'elle peut, les choses trop bizarres ; elle imagine des vues et des motifs proportionnés à la grandeur des événemens et des actions ; elle travaille à rendre les caractères uniformes et suivis, et cet amour du vraisemblable la jette très-souvent dans le faux.

Il s'eu faut bien que la nature soit renfermée dans les petites règles qui font notre vraisemblable, et qu'elle s'assujétisse aux convenances qu'ils nous a plu d'imaginer ; mais c'est au poëte à s'y assujétir et à se tenir dans les bornes étroites où la vraisemblance est resserrée.

§. v. Vraisemblance. A l'égard des événemens, comme à l'égard des caractères, il y a deux sortes de vraisemblances : l'une ordinaire, simple; l'autre extraordinaire, singulière, telle que celle des aventures de roman, qui sont à la vérité possibles, mais qui n'arrivent jamais. Le singulier dans les caractères est excellent sur le théâtre; mais pour les événemens c'est autre chose.

Le singulier, du moins le singulier romanesque, ne convient pas bien à la tragédie : c'est qu'elle vise plus au cœur qu'à l'esprit; elle aime mieux toucher par les caractères et par les sentimens qu'ils produisent, que surprendre par des aventures imprévues; et ces aventures mêmes auraient le défaut, à l'égard de l'esprit, de l'avertir trop de la fiction.

Y a-t-il rien sur la scène de plus étonnant, de plus propre à exciter la curiosité, que Timocrate, qui est en même temps à la tête des deux armées ennemies, et qui est nommé pour combattre contre lui-même? Mais c'est-là du romanesque tout pur, et qui se donne trop pour ce qu'il est.

Un trait, non pas tout-à-fait de cette espèce, mais un peu hardi, unique dans la pièce, placé à propos, ne laisserait pas de réussir. Mais, pour l'ordinaire, il faut des événemens simples, qui produisent des sentimens vifs. Il est même très-agréable d'y ménager des surprises; mais elles doivent naître de la disposition des personnages plutôt que de la bizarrerie des aventures.

Il y a beaucoup de choses où l'imagination des poëtes et des peintres peut se donner carrière; car

il ne faut pas toujours la resserrer dans la raison étroite et rigoureuse :

Pictoribus atque poetis
Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas.

Mais il ne leur est jamais permis de violer la vraisemblance, et de nous présenter des choses incompatibles; d'accoupler les oiseaux avec les serpens, et les tigres avec les agneaux.

Sed non, ut placidis coeant immitia; non ut
Serpentes avibus geminentur, tigribus agni.

Hor.

§. VI. Vérité. On entend ici par *vérité* celle qu'il est nécessaire que le poëte observe jusques dans certains détails historiques, géographiques et autres, dans lesquels il peut offenser des spectateurs trop instruits et plus éclairés que le commun, auxquels ces manquemens de vérité échappent

Par exemple, quand Mithridate dit à ses fils, dans l'exposition qu'il leur fait de son projet de passer en Italie et de surprendre Rome :

Doutez-vous que l'Euxin ne me porte en deux jours
Aux lieux où le Danube y vient finir son cours ?

ils en pourraient très-bien douter, puisque la chose paraît impossible.

Il faut éviter soigneusement ces sortes de petits contre-sens d'histoire, de géographie, de topographie et autres de cette nature. Il ne faut pas falsifier les faits ni les caractères connus du public. Un auteur qui représenterait César battu à Pharsale, serait ridicule : il ne le serait pas moins s'il lui donnait un autre caractère que l'ambition.

§. VII. Costume. Terme de peinture, par lequel on entend ce qui est suivant les temps, le génie, les mœurs, les lois, le goût, les vêtemens, le caractère et les habitudes d'un pays où l'on place la scène du tableau. On applique fréquemment ce terme à l'art dramatique.

Il ne suffit pas que dans la représentation d'un sujet il n'y ait rien de contraire au costume ; il faut encore, autant qu'il se peut, qu'il y ait quelque signe particulier pour faire connaître le lieu où l'action se passe, et quels sont les personnages qu'on a voulu représenter.

On entend aussi par le costume tout ce qui regarde la chronologie, l'ordre des temps et la vérité de certains faits connus de tout le monde.

On a long-temps négligé le costume au théâtre. Il n'était pas rare d'entendre Pharasmane dire dans un palais somptueux :

> La nature marâtre en ces affreux climats,
> Ne produit, au lieu d'or, que du fer, des soldats.

Auguste paraissait entre Cinna et Maxime avec une vaste perruque qui lui ombrageait les épaules, et un chapeau garni d'un large plumet. Cornélie était emprisonnée dans un grand panier. Le bon goût et la hardiesse de quelques acteurs ont banni cet usage ridicule. Il serait à souhaiter qu'il s'introduisît dans le comique, qu'Harpagon n'y fût pas vêtu ridiculement, et que madame Argant n'eût pas une coiffure si monstrueuse. Cette réforme sera l'ouvrage de quelque actrice qui se sentira assez de talens pour hasarder cette innovation.

§. VIII. ACTION DRAMATIQUE. On entend par ce terme, ce qui fait le fond ou le sujet principal d'un drame. L'action doit être une, c'est-à-dire n'offrir qu'un point capital, auquel tous les incidens du poëme dramatique se rapportent, de manière à le faire sortir et à le rendre plus sensible.

Mais s'il faut éviter une action chargée d'intrigues et d'événemens, il faut prendre garde aussi que l'extrême simplicité ne rende le sujet nu et stérile.

L'action, dit Aristote, doit avoir une juste grandeur, c'est-à-dire qu'elle ne doit être, ni si petite qu'elle échappe à la vue, ni si grande qu'elle confonde la mémoire de l'auditeur et égare son imagination. La raison en est dans la nature de l'esprit humain. L'esprit aime à voir et à agir, ce qui est la même chose pour lui; mais il veut voir et agir sans peine : et, ce qui est à remarquer, tant qu'on le tient dans les bornes de ce qu'il peut faire sans effort, plus on lui demande d'action, plus on lui fait de plaisir. Il est actif jusqu'à un certain point : au-delà, très-paresseux.

D'un autre côté, il aime à changer d'objet et d'action : ainsi il faut en même temps exciter sa curiosité, ménager sa paresse, prévenir son inconstance. Ce qui est important, nouveau, singulier, rare en son espèce, ou d'un événement incertain, pique la curiosité de l'esprit; ce qui est un et simple accommode sa paresse; ce qui est diversifié convient à son inconstance : d'où il est aisé de conclure, que l'objet qu'on lui présente doit avoir toutes ces qualités ensemble pour lui plaire parfaitement.

Il faut encore que l'action soit noble, intéressante,

Le secret est d'abord de plaire et de toucher.
Inventez des ressorts qui puissent m'attacher.

BOILEAU.

L'action doit être vraisemblable.

Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable:
Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

Que la fable soit disposée de manière qu'elle attache dès le commencement, qu'elle marche toujours par les obstacles mêmes, et qu'elle ajoute de scène en scène à l'émotion, qui ne peut guères se soutenir qu'en croissant.

Le sujet de l'action doit fixer d'abord les yeux du spectateur.

Que dès les premiers vers, l'action préparée,
Sans peine, du sujet aplanisse l'entrée.
Je ne ris d'un auteur qui, lent à s'exprimer,
De ce qu'il veut, d'abord ne sait pas m'informer,
Et qui, débrouillant mal une pénible intrigue,
D'un divertissement me fait une fatigue.

L'action doit être continue, c'est-à-dire qu'elle doit être distribuée de manière que les scènes d'un acte, liées les unes avec les autres, ne laissent point le théâtre vide; que chaque personnage ait sa raison d'entrer et sa raison de sortir; que les actes en finissant laissent le spectateur dans l'attente de quelque événement : il faut marcher ainsi jusqu'au dénouement complet, qui décide du sort de tous les personnages. Enfin, la pièce doit finir dès que la curiosité du spectateur est satisfaite.

Tout doit être action dans une tragédie; non que chaque scène doive être un événement, mais chaque

scène doit servir à nouer ou à dénouer l'intrigue. Chaque discours doit être, ou obstacle, ou préparation.

Pour donner à l'action plus de grandeur, il faut tâcher de choisir un jour remarquable par quelque circonstance intéressante. Dans *Cinna*, l'action commence au moment où une conjuration est prête d'éclater. Dans *Horace*, c'est un jour de bataille, qui doit décider du sort d'Albe et de Rome. Dans *Rodogune*, c'est un jour où Cléopâtre doit décider lequel de ses deux fils est l'aîné et lui succédera

On n'entre ici dans aucun détail sur l'action théâtrale relativement à la comédie, parce que les principes de l'art sont les mêmes, et que les moyens seuls sont différens.

§. IX. UNITÉ. Il convient de rappeler dans cet article et les suivans, *les règles, avec leurs développemens, des unités dramatiques.*

Chacune de ces unités est une règle essentielle qu'ont établie les critiques, par laquelle on doit observer dans tout drame une unité d'action, une unité de temps et une unité de lieu. C'est ce que Despréaux a exprimé par ces vers :

> Qu'en un lieu, qu'en un jour un seul fait accompli,
> Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

Telle est d'abord la règle principale des trois unités, sur lesquelles Corneille a fait un excellent discours, dont nous emprunterons en partie ce que nous en dirons, pour en donner au lecteur une idée suffisante. Ces trois unités sont communes à la tragédie et à la comédie; mais dans le poëme épique, la grande et presque la seule unité est celle d'action. A la vérité, on doit y

avoir quelque égard à l'unité de temps; mais il n'y est pas question de l'unité de lieu. L'unité de caractère n'estpas du nombre des unités dont nous parlons ici.

1.° L'unité d'action consiste, en ce que la tragédie ne roule que sur une action principale et simple, autant qu'il se peut. Nous ajoutons cette exception; car il n'est pas d'une nécessité absolue que cela soit ainsi : et pour mieux entendre ceci, il est à propos de distinguer, avec les anciens, deux sortes de sujets propres à la tragédie, savoir; le sujet simple, et le sujet mixte ou composé. Le premier est celui qui, étant un et continu, s'achève sans un manifeste changement, au contraire de ce qu'on attendait, sans aucune reconnaissance; le sujet mixte ou composé, est celui qui s'achemine à sa fin avec quelque changement opposé à ce qu'on attendait, ou quelque reconnaissance, ou tous deux ensemble. Telles sont les définitions que donne Corneille, d'après Aristote.

Quoique le sujet simple puisse admettre un incident considérable, qu'on nomme épisode, pourvu que cet incident ait un rapport direct et nécessaire avec l'action principale; et que le sujet mixte, qui par lui-même est assez intrigué, n'ait pas besoin de ce secours pour se soutenir : cependant, dans l'un et dans l'autre, l'action doit être une et continue, parce qu'en la divisant on diviserait et l'on affaiblirait nécessairement l'intérêt et les impressions que la tragédie se propose d'exciter.

L'art consiste donc à n'avoir en vue qu'une seule et même action, soit que le sujet soit simple, soit qu'il soit composé; à ne la pas surcharger d'incidens, à n'y ajouter aucun épisode qui ne soit naturellement lié avec l'action : rien n'étant si contraire à la vraisem-

blance, que de vouloir réunir et rapporter à une même action un grand nombre d'incidens qui pourraient à peine arriver en plusieurs semaines.

C'est par la beauté des sentimens, par la violence des passions, par l'élégance des expressions, dit Racine, dans sa préface de Bérénice, que l'on doit soutenir la simplicité d'une action, plutôt que par cette multiplicité d'incidens, par cette foule de reconnaissances amenées comme par force, refuge ordinaire des poëtes stériles, qui se jettent dans l'extraordinaire, en s'écartant du naturel. Cette simplicité d'action, qui contribue infiniment à son unité, est admirable dans les poëtes Grecs. Les Anglais, et entre autres Shakespear, n'ont point connu cette règle : ses tragédies de Henri IV, de Richard III, de Macbeth, sont des histoires qui comprennent les événemens d'un règne tout entier.

Nos auteurs dramatiques, quoiqu'ils aient pris moins de licences, se sont pourtant donné quelquefois celle, ou d'embrasser trop d'objets, comme on le peut voir dans quelques tragédies modernes, ou de joindre à l'action principale des épisodes qui par leur inutilité ont réfroidi l'intérêt, ou par leur longueur l'ont tellement partagé qu'il en a résulté deux actions au lieu d'une. Corneille et Racine n'ont pas entièrement évité cet écueil. Le premier, par son épisode de l'amour de Dircé pour Thésée, a défiguré sa tragédie d'OEdipe; lui-même a reconnu que dans Horace l'action est double, parce que son héros court deux périls différens, dont l'un ne l'engage pas nécessairement dans l'autre, puisque d'un péril public qui intéresse tout l'état, il tombe dans un péril particu-

lier où il y va de sa vie. La pièce aurait donc pu finir au quatrième acte, le cinquième formant pour ainsi dire une nouvelle tragédie.

Aussi l'unité d'action dans le poëme dramatique dépend-elle beaucoup de l'unité de péril pour la tragédie, et de l'unité d'intrigue pour la comédie : ce qui a lieu, non-seulement dans le plan de la fable, mais aussi dans la fable étendue et remplie d'épisodes. Les épisodes y doivent entrer sans en corrompre l'unité, ou sans former une double action : il faut que les différens membres soient si bien unis et liés ensemble, qu'ils n'interrompent point cette unité d'action, si nécessaire au corps du poëme et si conforme au précepte d'Horace, qui veut que tout se réduise à la simplicité et à l'unité de l'action.

L'unité de temps est établie par Aristote dans sa poétique, où il dit expressément que la durée de l'action ne doit point excéder le temps que le soleil emploie à faire sa révolution, c'est-à-dire l'espace d'un jour naturel. Quelques critiques veulent que l'action dramatique soit renfermée dans un jour artificiel, ou l'espace de douze heures; mais le plus grand nombre pense que l'action qui fait le sujet d'une pièce de théâtre, doit être bornée à l'espace de vingt-quatre heures, ou, comme on dit communément, que sa durée commence et finisse entre deux soleils : car on suppose qu'on présente aux spectateurs un sujet tiré de la fable, de l'histoire ou de la vie commune, pour les instruire ou les amuser; et comme on n'y parvient qu'en excitant les passions, si on leur laisse le temps de se refroidir, il est impossible de produire l'effet qu'on se proposait.

Or, en mettant sur la scène une action qui vraisemblablement, ou même nécessairement, n'aurait pu se passer qu'en plusieurs années, la vivacité des mouvemens se ralentit; et si l'étendue de l'action vient à excéder de beaucoup celle du temps, il en résulte nécessairement de la confusion, parce que le spectateur ne peut se faire illusion jusqu'à penser que des événemens en si grand nombre se soient terminés dans un si court espace de temps.

L'art consiste donc à proportionner tellement l'action et sa durée, que l'une paraisse être réciproquement la mesure de l'autre; ce qui dépend surtout de la simplicité de l'action : car si l'on en réunit plusieurs, sous prétexte de varier et d'augmenter le plaisir, il est évident qu'elles sortiront des bornes du temps prescrit et de celles de la vraisemblance.

Dans le Cid, par exemple, Corneille fait donner dans un même jour trois combats singuliers et une bataille, et termine la journée par l'espérance du mariage de Chimène avec Rodrigue, encore tout fumant du sang du comte de Gormas, père de cette même Chimène; sans parler des autres incidens, qui naturellement ne pouvaient arriver en aussi peu de temps, et que l'histoire met effectivement à deux ou trois ans les uns des autres.

Guillen de Castro, auteur espagnol, dont Corneille avait emprunté le sujet du Cid, l'avait traité à la manière de son temps et de son pays, qui, en permettant, comme dit Despréaux, qu'on fit paraître sur la scène un héros encore enfant au premier acte, et barbon au dernier, n'assujétissait point les auteurs dramatiques à la règle des vingt-quatre heures;

et Corneille, pour vouloir y ajuster un événement trop vaste, a péché contre la vraisemblance.

Les anciens n'ont pas tonjours respecté cette règle; mais nos premiers dramatiques français, et les Anglais, l'ont violée ouvertement. Parmi ces derniers, Shakespear surtout semble ne l'avoir pas seulement connue; et on lit à la tête de quelques unes de ses pièces, que la durée de l'action est de trois, dix, seize années, et quelquefois davantage.

Ce n'est pas qu'en général on doive condamner les auteurs qui, pour plier un événement aux règles du théâtre, négligent la vérité historique, en rapprochant, comme en un même point, des circonstances éparses qui sont arrivées en différens temps; pourvu que cela se fasse avec jugement et en matières peu connues ou peu importantes: car le poëte, disent Messieurs de l'Académie fraucaise, dans leurs sentimens sur le Cid, ne considère dans l'histoire que la vraisemblance des événemens, sans se rendre esclave des circonstances qui en accompagnent la vérité; de manière que, pourvu qu'il soit vraisemblable que plusieurs actions aient pu aussi bien se passer conjointement que séparément, il est libre au poëte de les rapprocher, si par ce moyen il peut rendre son ouvrage plus merveilleux. Mais la liberté à cet égard ne doit point dégénérer en licence, et le droit qu'ont les poëtes de rapprocher les objets éloignés, n'emporte pas avec la celui de les entasser, et de les multiplier de manière que le temps prescrit ne suffise pas pour les développer tous: car il en résulterait une confusion égale à celle qui régnerait dans un tableau où le peintre aurait voulu

réunir un plus grand nombre de personnages que sa toile ne pouvait naturellement en contenir.

L'unité de lieu est une règle dont on ne trouve nulle trace dans Aristote et dans Horace, mais qui n'en est pas moins fondée dans la nature. Rien ne demande une si exacte vraisemblance que le poëme dramatique; comme il consiste dans l'imitation d'une action complète et bornée, il est d'une égale nécessité de borner aussi cette action à un seul et même lieu, afin d'éviter la confusion et d'observer la vraisemblance, en soutenant le spectateur dans une illusion qui cesse bientôt quand on veut lui persuader que les personnages qu'il vient de voir agir dans un lieu vont agir à dix ou vingt lieues de ce même endroit, et toujours sous ses regards, quoiqu'il soit bien sûr que lui-même n'a pas changé de place.

Que le lieu de la scène soit fixe et marqué, dit Despréaux : voilà la loi. En effet, si les scènes ne sont préparées, amenées et enchaînées les unes aux autres, de manière que tous les personnages puissent se rencontrer successivement et avec bienséance dans un endroit commun; si les divers incidens d'une pièce exigent nécessairement une trop grande étendue de terrain; si enfin le théâtre représente plusieurs lieux différens les uns après les autres, le spectateur trouve toujours ces changemens incroyables, et ne se prête point à l'imagination du poëte, qui choque à cet égard les idées ordinaires, et pour parler plus nettement, le bon sens.

Corneille connut mieux les règles, mais il ne les respecta pas toujours; et lui-même en convient dans l'examen du Cid, où il reconnaît que, quoique l'ac-

tion se passe dans Séville, cependant cette détermination est trop générale, et qu'en effet le lieu particulier change de scène en scène : tantôt c'est le palais du roi, tantôt l'appartement de l'infante, tantôt la maison de Chimène, et tantôt une rue ou une place publique.

Or, non-seulement le lieu général, mais encore le lieu particulier doit être déterminé, comme un palais, un vestibule, un temple; et ce que Corneille ajoute, qu'il faut quelquefois aider au théâtre et suppléer favorablement à ce qui ne peut s'y représenter, n'autorise point à porter, comme il l'a fait en cette matière, l'incertitude et la confusion dans l'esprit des spectateurs.

La duplicité du lieu, si marquée dans Cinna, puisque la moitié de la pièce se passe dans l'appartement d'Emilie, et l'autre dans le cabinet d'Auguste, est inexcusable; à moins qu'on n'admette un lieu vague, indéterminé, comme un quartier de Rome, ou même toute cette ville, pour le lieu de la scène. N'était-il pas plus simple d'imaginer un grand vestibule commun à tous les appartemens du palais, comme dans Polyeucte et dans la mort de Pompée? Le secret qu'exigeait la conspiration n'eût point été un obstacle, puisque Cinna, Maxime et Emilie auraient pu là, comme ailleurs, s'en entretenir, en les supposant sans témoins; circonstance qui n'eût point choqué la vraisemblance, et qui aurait peut-être augmenté la surprise.

Dans l'Andromaque de Racine, Oreste, dans le palais même de Pyrrhus, forme le dessein d'assassiner ce prince, et s'en explique assez hautement avec Her-

mione, sans que le spectateur en soit choqué. Toutes les autres tragédies du même poëte sont remarquables par cette unité de lieu, qui, sans effort et sans contrainte, est partout exactement observée, et particulièrement dans Britannicus, dans Phèdre et dans Iphigénie. S'il semble s'en être écarté dans Esther, on sait assez que c'est parce que cette pièce demandait du spectacle : au reste, toute l'action est renfermée dans l'enceinte du palais d'Assuérus. Celle d'Athalie se passe aussi toute entière dans un vestibule extérieur du temple, proche de l'appartement du grand-prêtre; et le changement de décoration qui arrive à la cinquième scène du dernier acte, n'est qu'une extension de lieu absolument nécessaire, et qui présente un spectacle majestueux.

§. x. Unité d'action. Outre ce qui vient d'être dit dans l'article précédent, au mot *unité*, on ne croit pas inutile d'ajouter ici et de rappeler les remarques particulières qu'on a faites sur l'unité d'action nécessaire dans tout drame régulier.

Selon le grand Corneille, le mot d'unité d'action ne veut pas dire que la tragédie ne doive faire voir sur le théâtre qu'une seule action. Celle que le poëte choisit pour son sujet doit avoir un commencement, un milieu et une fin; et ces trois parties, non-seulement sont autant d'actions qui aboutissent à la principale, mais en outre chacune d'elles peut en contenir plusieurs avec la même subordination. Il est nécessaire que chaque acte laisse une attente de quelque chose qui doive se faire dans l'acte suivant.

Par unité d'action, on entend donc une action principale à laquelle soient subordonnées toutes les

autres. Souvent même la pièce prend son titre de cette action principale, comme *la Mort de César*, *le Siége de Calais*, *Rome sauvée*, etc.

Mais on demande pourquoi il ne faut s'attacher qu'à une seule action principale ? C'est que l'esprit humain ne peut embrasser plusieurs objets à la fois; c'est que l'intérêt qui se partage s'anéantit bientôt; c'est que nous sommes choqués de voir, même dans un tableau, deux événemens; c'est qu'enfin la nature seule nous a indiqué ce précepte, qui doit être invariable comme elle.

Mais en quoi consiste l'art de cette unité dont on parle ici ? C'est, si je ne me trompe, à savoir, dès le commencement d'une pièce, indiquer à l'esprit et au cœur l'objet principal qui doit occuper l'un et émouvoir l'autre; ensuite, à n'employer de personnages que ceux qui augmentent le danger ou qui le partagent avec le héros; à occuper toujours le spectateur de ce seul intérêt, de manière qu'il soit présent dans chaque scène, et qu'on ne s'y permette aucun discours qui, sous prétexte d'ornement, puisse distraire l'esprit de cet objet; enfin, à marcher ainsi jusqu'au dénouement, où il faut ménager le plus haut point du péril et le plus grand effort de la vertu qui le surmonte : tout cela soutenu d'une variété de circonstances qui, en servant à l'unité, ne la laissent pas dégénérer en répétition et en ennui.

Je ne doute point que ce ne soit là le plus grand art d'une tragédie, et qu'à beautés d'ailleurs égales, celle où ces conditions seraient le mieux observées ne l'emportât de beaucoup sur les autres.

Le poëte n'est pas tenu d'exposer à la vue toutes

les actions particulières qui conduisent à la principale. Il doit choisir les plus avantageuses, et faire connaître les autres par une narration ou par quelque autre adresse de son art : surtout il doit se souvenir que les unes et les autres doivent avoir une telle liaison ensemble, que les dernières soient produites par celles qui les précèdent, et que toutes aient leur source dans la protase, qui doit former le premier acte.

L'unité d'action, dans la comédie, consiste dans l'unité d'intrigues ou d'obstacles aux desseins des principaux acteurs ; et dans la tragédie, en l'unité de péril, soit que le héros y succombe, soit qu'il en sorte. Ce n'est pas qu'on ne puisse admettre plusieurs périls dans l'une, et plusieurs obstacles dans l'autre ; car alors la sortie d'un premier péril ne rend pas l'action complète, puisqu'elle en attire un second ; et l'éclaircissement d'une intrigue ne met point les acteurs en repos, puisqu'il les jette dans une autre.

§. XI. UNITÉ DE DESSEIN. C'est d'ordinaire un grand défaut dans une pièce, soit tragique, soit comique, qu'un personnage paraisse sans rappeler les premiers sentimens et les premiers desseins qu'il a d'abord annoncés ; c'est rompre l'unité de dessein, qui doit régner dans tout l'ouvrage.

Conservez l'unité dans le caractère : mais variez-là par mille nuances ; tantôt par des soupçons, par des craintes, par des espérances, par des réconciliations et des ruptures ; tantôt par un incident qui donne à tout une face nouvelle. Les personnages doivent toujours conserver leur caractère, mais n'on pas dire toujours les mêmes choses. L'unité de caractère n'est belle que par la variété des idées.

Toutes les fois que dans un sujet pathétique et terrible, fondé sur ce que la religion a de plus auguste et de plus effrayant, vous introduirez un intérêt d'état; cet intérêt, si puissant ailleurs, devient alors petit et faible. Si au milieu d'un intérêt d'état, d'une conspiration ou d'une grande intrigue politique qui attache l'ame (supposé qu'une intrigue politique puisse attacher); si, dis-je, vous faites entrer la terreur et le sublime tiré de la religion ou de la fable, dans ces sujets, ce sublime déplacé perd toute sa grandeur et n'est plus qu'une froide déclamation.

Il ne faut jamais détourner l'esprit du but principal. Si vous traitez Iphigénie, ou Électre, ou Pénélope, n'y mêlez point de petite intrigue de cour.

Si votre sujet est un intérêt d'état, un droit au trône disputé, une conjuration découverte, n'allez pas y mêler les dieux, les autels, les oracles, les sacrifices, les prophéties : *Non erat hîc locus.*

S'agit-il de la guerre et de la paix? Raisonnez.

S'agit-il de ces horribles infortunes que la destinée ou la vengeance céleste envoi sur la terre? Effrayez, touchez, pénétrez.

Peignez-vous un amour malheureux? Faites répandre des larmes.

§. XII. Unité de lieu. Nous répéterons que l'unité de lieu n'est pas moins essentielle que l'unité d'action: car une seule action ne peut se passer en plusieurs lieux à la fois.

L'unité de lieu ne consiste pas à rester toujours dans le même endroit; et la scène peut se passer dans plusieurs lieux représentés sur le théâtre avec vraisemblance.

Rien n'empêche qu'on ne voie aisément un jardin, un vestibule, une chambre. La scène du Cid est tantôt au palais du roi, tantôt dans la maison du comte de Gormas, tantôt dans la ville; mais l'unité du lieu serait observée aux yeux des spectateurs, si on avait eu des théâtres dignes de Corneille et semblables à celui de Vicence, qui représente une ville, un palais, des rues, une place....; car cette unité ne consiste pas à représenter toute l'action dans un cabinet, dans une chambre, mais dans plusieurs endroits contigus que l'œil puisse apercevoir sans peine.

§. XIII. UNITÉ DE TEMPS. L'unité de temps est jointe naturellement aux deux premières : en voici, je crois, une preuve bien sensible. J'assiste à une tragédie, c'est-à-dire à la représentation d'une action. Le sujet est l'accomplissement de cette action unique. On conspire contre Auguste dans Rome; je veux savoir ce qui va arriver d'Auguste et des conjurés. Si le poëte fait durer l'action quinze jours, il doit me rendre compte de ce qui se sera passé dans ces quinze jours; car je suis là pour être informé de ce qui se passe, et rien ne doit arriver d'inutile. Or, s'il met devant mes yeux quinze jours d'événemens, voilà (comme nous l'avons déjà observé) au moins quinze actions différentes, quelque petites qu'elles puissent être. Ce n'est plus uniquement cet accomplissement de la conspiration, auquel il fallait marcher rapidement; c'est une longue histoire, qui ne sera plus intéressante, parce qu'elle ne sera plus vive, parce que tout se sera écarté du moment de la décision, qui est le seul que j'attends.

Je ne suis point venu à la comédie pour entendre

l'histoire d'un héros, mais pour voir un seul événement de sa vie. Il y a plus, le spectateur n'est que trois heures à la comédie ; il ne faut donc pas que l'action dure plus de trois heures. Cinna, Andromaque, Bajazet, OEdipe, soit celui du grand Corneille, soit celui de Lamotte, soit celui de Voltaire, ne durent pas davantage. Si quelques autres pièces exigent plus de temps, c'est une licence qui n'est pardonnable qu'en faveur des beautés de l'ouvrage; et plus cette licence est grande, plus elle est fautive.

Nous étendons souvent l'unité de temps jusqu'à vingt-quatre heures, et l'unité de lieu à l'enceinte de tout un palais. Plus de sévérité rendrait quelquefois d'assez beaux sujets impraticables, et plus d'indulgence ouvrirait la carrière à de trop grands abus : car s'il était une fois établi qu'une action théâtrale pût se passer en deux jours, bientôt quelque auteur y emploierait deux semaines, et un autre deux années; et si l'on ne réduisait pas le lieu de la scène à un espace limité, nous verrions en peu de temps des pièces telles que l'ancien Jules-César des Anglais, où Cassius et Brutus sont à Rome au premier acte, et en Thessalie dans le cinquième.

La règle des vingt-quatre heures n'est point une règle ; c'est une extension favorable de la véritable règle, qui n'accorde à l'action de la tragédie que la durée de sa représentation. Mais pourquoi cette extension va-t-elle jusqu'à vingt-quatre heures? pourquoi ne va-t-elle pas plus loin? Fixation purement arbitraire, et qui ne doit avoir nulle autorité.

Cependant la règle des vingt-quatre heures est la plus généralement connue de toutes celles du théâtre,

même la plus respectée, et celle qui, dans le temps que les règles reparurent, sortit la première des ténèbres de l'oubli. Elle peut servir d'exemple de la facilité qu'ont les hommes à recevoir des maximes qu'ils n'entendent point, et à s'y attacher ensuite avec raison.

Il semble que l'unité de temps doive être plus importante que celle de lieu. On vient à un spectacle, prévenu que ce qu'on va voir se passe dans un autre lieu que celui où l'on est. La décoration du théâtre aide à cette illusion : quand elle change, nous croyons sans peine que les acteurs ont aussi changé de lieu; et comme nous n'avons jamais cru être avec eux, ce sont eux que l'on transporte, et non pas nous. Mais à l'égard du temps, nous n'arrivons point persuadés que ce que nous verrons se passera dans un temps plus long que celui que nous mettons à le voir : rien ne nous met dans cette erreur, et la durée de deux heures est nécessairement la mesure de ce qui se fait sous nos yeux pendant [illegible] temps-là.

Cependant l'unité de lieu, quoique peut-être un peu moins importante, est plus observée que celle de temps. Il est plus aisé de mettre tous les personnages, non pas à la vérité dans le même appartement, mais dans le même palais, que de renfermer en deux heures un grand événement.

La règle de l'unité de jour ou de temps a son fondement sur ce mot d'Aristote, que la tragédie doit renfermer la durée de son action dans un tour de soleil; et cette règle d'Aristote est fondée sur la raison et puisée dans la nature.

On ne doit jamais indiquer le temps de la durée

d'un drame, à moins que le sujet n'en ait besoin, principalement quand la vra semblance y est un peu forcée. Dans les actions mêmes qui n'ont pas plus de durée que la représentation, il serait ridicule de marquer d'acte en acte qu'il s'est passé une demi-heure de l'un à l'autre.

§. XIV. SIMPLICITÉ. Il faut qu'à l'unité de l'action se joigne la simplicité. On appelle action simple celle qui est aisée à suivre et qui ne fatigue point l'esprit par trop d'incideus. Il ne faut pas s'imaginer que la simplicité ait par elle-même aucun agrément; et ceux qui louent par cet endroit-là les pièces grecques, ont bien envie de les louer, et ne se connaissent guère en louanges. Héraclius, par exemple, est chargé de faits et d'intrigues trop éloignés du simple.

Il y a quelque chose de bon dans la simplicité; mais en quoi cela consiste-t-il? La simplicité ne plaît point par elle-même; elle ne fait qu'épargner de la peine à l'esprit. La diversité, au contraire, par elle-même, est agréable; l'esprit aime à changer d'action et d'objet. Une chose ne plaît point précisément pour être simple, et elle ne plaît pas davantage à proportion qu'elle est plus simple; mais elle plaît pour être diversifiée sans cesser d'être simple : plus elle est diversifiée sans cesser d'être simple, plus elle plaît. En effet, de deux spectacles, dont aucun ne fatigue l'esprit, celui qui l'occupe le plus, lui doit être le plus agréable. On n'admire point la nature de ce quelle n'a composé tous les visages que d'un nez, d'une bouche, de deux yeux; mais on l'admire de ce qu'en les composant tous de ces mêmes parties elle les a faits fort différens : voilà la simplicité

et la diversité qui plaisent par leur union. L'une est peu éloignée d'être insipide ; l'autre est piquante, digne d'attention, mais d'une étendue infinie et qui égarerait trop l'esprit. Ainsi il arrive, quand elles s'unissent, que la simplicité donne de justes bornes à la diversité, et que la diversité prête ses bornes à la simplicité, ou que la diversité prête ses agrémens à la simplicité.

N. B. Dans la discussion des *unités dramatiques*, nous avons été entraînés (pour la rendre complète, et afin de l'exposer de suite et dans son ensemble) à quelques légères répétitions et redites, mais nécessaires, que le lecteur aura l'indulgence d'excuser, à cause de l'importance de ces règles essentielles.

LIVRE IV.

CHAPITRE I.er

§. I.er Moyens dramatiques. On appelle ainsi certaines ressources d'imagination et d'art auxquelles le poëte dramatique a recours pour donner plus de jeu, plus d'action, plus d'intérêt à sa pièce.

Il faut remarquer en général que toutes ces petites tromperies, des changemens d'habits, des billets qu'on entend en un sens et qui en signifient un autre, des oracles même à double entente, des méprises de subalternes qui ont mal vu, ou qui n'ont vu que la moitié d'un événement, sont des inventions petites, mesquines, imitées de nos romans, puérilités inconnues à l'antiquité, et dont il faut couvrir la faiblesse par quelque chose de grand et de tragique, comme nous avons vu, dans les *Horaces*, la méprise d'une servante produire les plus grands mouvemens. Le vieil Horace n'est admirable que parce qu'une domestique de sa maison a été trop impatiente : c'est là créer beaucoup de rien.

§. II. Imagination. C'est la faculté que nous avons de nous retracer en nous-mêmes les objets qui nous frappent au dehors, et de les peindre aux autres, tels que nous les avons dessinés dans notre cerveau. Cette faculté est dépendante de la mémoire : ce n'est qu'en se rappelant les différens objets qu'il a vus

dans la nature, que l'homme peut composer, arranger et embellir des tableaux. La mémoire lui en remet, pour ainsi dire, les modèles sous les yeux, d'après lesquels son imagination travaille. Ce n'est pas néanmoins qu'elle ne puisse agir sans le secours de la mémoire, et créer d'après elle-même; mais il est nécessaire que les portraits qu'elle trace ainsi sur ses propres idées, ne répugnent pas à la nature.

Le propre de l'imagination est de rendre tout sensible par des images. On sent combien elle est indispensable dans les arts imitatifs de la nature, et surtout dans la poésie. Le poëte n'a que des idées et des mots pour peindre; mais il les choisit si propres, si pittoresques, si énergiques, qu'on croit voir l'objet même qu'il représente. C'est ce talent rare et brillant de pouvoir ainsi changer tout en image, qui fait proprement le poëte.

Ce que l'imagination doit éviter dans tous les genres de poésie, c'est de copier trop servilement la nature, comme aussi de la surcharger par trop d'ornemens. Au surplus, c'est le goût qui doit régler l'imagination. Cette faculté ne demande, pour ainsi dire, qu'à peindre, qu'à décrire, qu'à faire des tableaux; mais il faut qu'elle emploie les couleurs propres pour tous les genres. Ses descriptions sont différentes dans l'ode, l'épopée, le drame, etc. Dans le drame, ce n'est point l'imagination du poëte qui doit peindre, c'est celle du personnage qui parle et qui agit; et il doit peindre avec le ton qui lui est convenable : règle dont il est très-aisé de s'écarter, particulièrement dans les récits usités dans la tragédie, et dans lesquels l'ima-

gination du poëte se montre souvent trop. On a reproché à Racine d'être tombé en ce défaut dans le magnifique récit que Théramène fait de la mort d'Hippolyte (*tragédie de Phèdre*).

Cependant sur le dos de la plaine liquide
S'élève, à gros bouillons, une montagne humide;
L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux
Parmi les flots d'écume un monstre furieux.
Son front large est armé de cornes menaçantes;
Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes:
Indomptable taureau, dragon impétueux,
Sa croupe se recourbe en replis tortueux, etc.

Ces vers, dis-je, appartiennent plus à l'imagination du poëte que du personnage qui les récite. Théramène, effrayé, consterné de l'événement tragique qu'il racontait, ne se fût pas arrêté à la description du monstre, s'il n'eût parlé dans ce moment que d'après lui.

En général, il faut éviter dans les pièces de théâtre de substituer son imagination à celle des personnages, dans les peintures, les descriptions, les portraits qu'on leur fait faire; par là on s'épargnera la peine de faire souvent les plus beaux tableaux à pure perte.

§. III. Esprit. Ce qu'on appelle *esprit*, est tantôt une comparaison nouvelle, tantôt une allusion fine; ici l'abus d'un mot qu'on présente dans un sens et qu'on laisse entendre dans un autre; là, un rapport délicat entre deux idées peu communes; c'est une métaphore singulière; c'est une recherche de ce qu'un objet ne présente pas d'abord, mais de ce qui est en effet dans lui; c'est l'art, ou de réunir deux cho-

ses éloignées, ou de diviser deux choses qui paraissent se joindre, ou de les opposer l'une à l'autre; c'est celui de ne dire qu'à moitié sa pensée pour la laisser désirer.

Mais tous ces brillans éclairs ne conviennent jamais dans la tragédie, ni dans aucun autre ouvrage qui doit intéresser. La raison en est qu'alors c'est l'auteur qui paraît, et que le public ne veut voir que le héros; or ce héros est toujours, ou dans la passion, ou en danger : le danger et les passions ne cherchent point l'esprit.

On a donc blâmé avec raison les vers que Racine met dans la bouche de Pyrrhus parlant à Andromaque, dans la tragédie de ce nom.

Je souffre tous les maux que j'ai faits devant Troie;
Vaincu, chargé de fers, de regrets consumé,
Brûlé de plus de feux que je n'en allumai.....

Et encore plus ce vers que Corneille met dans la bouche d'Antiochus, qui vient d'entendre la proposition d'assassiner sa mère, que Rodogune lui fait en s'en allant :

Elle fuit, mais en Parthe, en me perçant le cœur.

Toutefois il y a plusieurs occasions où l'esprit, dans l'acception ordinaire de ce mot, vient au secours du poëte, et semble lui tenir lieu de génie. Le génie produit de grands effets par un petit nombre de moyens simples; l'esprit vient à bout d'en produire en multipliant des ressorts qu'il combine avec adresse, en faisant rentrer dans son sujet tout ce qui peut lui prêter des embellissemens, etc. On connaît plu-

sieurs pièces au théâtre qui ne doivent leur succès qu'à un tissu d'artifices ingénieux.

Dans la comédie, l'esprit trouve sa place plus naturellement, dans un portrait, dans une scène de conversation, comme celle de la coquette et de la prude dans *le Misanthrope*; les pièces de Dufrény en sont pleines : mais ce n'est guères avec de l'esprit que Molière produit son comique; il le tire toujours du fond de la situation.

Dans l'opéra, il sert à rendre un madrigal plus piquant : c'est la manière de La Motte et de Fontenelle; c'est rarement celle de Quinaut, qui met tout en sentiment.

§. IV. MŒURS. Ce mot, à l'égard de l'épopée, de la tragédie et de la comédie, désigne le caractère, le génie, l'humeur des personnages qu'on fait parler. Ainsi le terme de *mœurs* ne s'emploie point ici selon son usage commun.

Par les mœurs d'un personnage qu'on introduit sur la scène, on entend le fond, quel qu'il soit, de son génie, c'est-à-dire les inclinations bonnes ou mauvaises de sa part, qui doivent le constituer de telle sorte que son caractère soit fixe, permanent, et qu'on entrevoie tout ce que la personne représentée est capable de faire, sans qu'elle puisse se détacher des premières inclinations par où elle s'est montrée d'abord : car l'égalité doit régner d'un bout à l'autre de la pièce.

Il faut tout craindre d'Oreste dès la première scène d'Andromaque, jusqu'à n'être point étonné qu'il assassine Pyrrhus, même aux pieds des autels. C'est, pour ainsi dire, ce dernier trait qui met le comble

à la beauté de son caractère et à la perfection de ses mœurs. Voyez *la première scène d'Andromaque entre Oreste et Pylade.*

Voilà les traits que Racine emploie pour peindre le caractère, le génie, les mœurs d'Oreste. Quelle conformité de ses sentimens, de ses idées intérieures, avec les actions qu'il commettra ! quelle façon ingénieuse de prévenir le spectateur sur ce qui doit arriver!

Aristote a raison de déclarer qu'il faut que les mœurs soient bien marquées et bien exprimées; j'ajoute encore qu'il faut qu'elles soient toujours convenables ou conformes au rang, au temps, au lieu, à l'âge et au génie de celui qu'on représente sur la scène : mais il y a beaucoup d'art à faire supérieurement ces sortes de peintures, et tout poëte qui n'a pas bien étudié cette partie, ne réussira jamais.

Il y a une autre espèce de mœurs qui doit régner dans tous les poëmes dramatiques, et qu'il faut s'attacher à bien caractériser : ce sont les mœurs nationales; car chaque peuple a son génie particulier. Écoutez les conseils de Despréaux. Voyez son *Art poétique.*

Corneille a conservé précieusement les mœurs ou le caractère propre des Romains : il a même osé lui donner plus d'élévation et de dignité. Quelle magnificence de sentimens ne met-il point dans la bouche de Cornélie, lorsqu'il la place vis-à-vis de César!

César, de ta victoire, écoute moins le bruit, etc.

Le grand Corneille n'a pas essuyé sur cela les reproches que l'on fait à Racine d'avoir francisé ses héros, si on peut parler ainsi.

Enfin, on n'introduit point des mœurs comme des modes, et il n'est point permis de rapprocher les caractères, comme on peut faire le cérémonial et certaines bienséances. Achille, dans Iphigénie, ne doit point rougir de se trouver seul avec Clytemnestre.

Le terme de mœurs veut donc être entendu fort différemment : et même il n'a trait, en façon quelconque, à ce que nous appelons morale ; quoiqu'en quelque sorte elle soit le véritable objet de la tragédie, qui ne devrait, ce me semble, avoir d'autre but que d'attaquer les passions criminelles et d'établir le goût de la vertu, d'où dépend le bonheur de la société.

Selon Aristote, il y a quatre choses à observer dans les mœurs : qu'elles soient bonnes, convenables, ressemblantes et égales. La première et la plus importante, c'est qu'elles soient bonnes. On entend par-là qu'il est nécessaire que le personnage qu'on veut rendre propre à exciter la pitié ou la terreur, soit digne en effet de notre pitié, c'est-à-dire qu'il ait un fond de bonté naturelle, qui perce à travers ses erreurs, ses faiblesses ou ses passions. Le personnage qui doit attirer sur lui l'intérêt, peut donc être coupable, mais non pas vicieux ; et s'il l'a été, on ne doit le savoir qu'au moment qu'il cesse de l'être. Encore le vice qu'on attribue au personnage intéressant ne doit-il supposer ni méchanceté ni bassesse, mais une faiblesse compatible avec un heureux naturel.

La seconde chose qu'on demande pour les mœurs théâtrales, c'est qu'elles soient convenables ; c'est-à-dire que le personnage paraisse sur la scène avec les passions, les inclinations, les sentimens qui convien-

nent à son âge, à son rang, à sa naissance, à son caractère. Qu'on ne donne pas au jeune homme la prudence et la maturité du vieillard, ni à celui-ci l'étourderie et l'emportement du jeune homme. Suivez en cela le précepte d'Horace :

Ætatis cujusque notandi sunt tibi mores.

La troisième, qu'elles soient ressemblantes; c'est-à-dire que le caractère du personnage soit conforme à l'idée qu'on en a déjà, ou qu'on en veut donner : par exemple, qu'Achille soit colère et vindicatif, Médée cruelle, etc. Si le personnage est inconnu, qu'on le fasse parler et agir conformément au caractère de fureur, de perfidie, d'ambition, ou autre, sous lequel on le veut faire connaître.

La quatrième enfin, c'est que les mœurs soient égales et constantes. Le héros doit se montrer jusqu'à la fin, tel qu'on l'a vu d'abord. S'il a paru avec le caractère de l'irrésolu, il faut qu'il conserve ce caractère d'irrésolution jusqu'au bout, et dise encore, après s'être décidé enfin à épouser l'une des deux personnes qui balançaient son choix :

J'aurais mieux fait, je crois, d'épouser Célimène.

§. v. Illusion. On entend par ce mot, dans l'art dramatique, le concours des apparences qui peuvent servir à tromper le spectateur.

La vraisemblance de l'action, la vérité des caractères, du sentiment, du dialogue, l'imitation de la nature, la peinture fidèle des passions, sont les moyens dont le poëte se sert pour opérer le charme de l'illusion : c'est le jeu de l'acteur et une foule de conve-

nances, telles que la décoration du lieu où se passe la scène, le costume de l'habillement, le ton propre à chaque personnage, qui achèvent de rendre l'illusion complète. Mais il faut éviter le défaut de certains auteurs, qui, pour produire une plus grande illusion, peignent la nature avec une fidélité trop puérile, et descendent dans des détails trop petits et trop minutieux.

§. VI. TABLEAUX. Ce sont des descriptions de passions, d'événemens, de phénomènes naturels, qu'un orateur ou un poëte répand dans sa composition, où leur effet est d'amuser, d'étonner, de toucher, d'effrayer ou d'imiter, etc.

Tacite fait quelquefois un grand tableau en quelques mots; Bossuet est plein de ce genre de beautés. Il y a des tableaux dans Racine et dans Voltaire; on en trouve même dans Corneille. Sans l'art de faire des tableaux de toutes sortes de caractères, il ne faut pas tenter un poëme épique; ce talent essentiel dans tout genre d'éloquence et de poésie, est indispensable encore dans le dramatique.

Exemples de tableaux dans les pièces de théâtre.

Dans *Iphigénie*, qui ne croirait voir le retour des vents, que les Grecs, arrêtés en Aulide, sollicitaient depuis si long-temps, et qu'ils venaient d'obtenir enfin par le sacrifice d'une fille du sang d'Hélène? Qui ne croirait, dis-je, voir ce changement subit en lisant ou en entendant ces vers:

A peine son sang coule et fait rougir la terre,
Les dieux font sur l'autel entendre le tonnerre:
Les vents agitent l'air d'heureux frémissemens;
Et la mer leur répond par ses mugissemens.

La rive au loin gémit, blanchissante d'écume,
La flamme du bûcher d'elle-même s'allume,
Le Ciel brille d'éclairs, s'entrouvre, et parmi nous
Jette une sainte horreur, qui nous rassure tous.

L'admirable récit de Théramène, dans *Phèdre*, est rempli de tableaux semblables. Voyez comme il peint l'affliction d'Hippolyte, que son père a banni si injustement de sa présence.

Il était sur son char; ses gardes affligés
Imitaient son silence, autour de lui rangés:
Il suivait, tout pensif, le chemin de Mycènes;
Sa main sur ses chevaux laissait flotter les rènes;
Ses superbes coursiers, qu'on voyait autrefois,
Pleins d'une ardeur si noble, obéir à sa voix,
L'œil morne maintenant, et la tête baissée,
Semblaient se conformer à sa triste pensée.

Voyez encore comme il peint le monstre terrassé par Hippolyte :

De rage et de douleur, le monstre bondissant
Vient aux pieds des chevaux tomber en mugissant,
Se roule, et leur présente une gueule enflammée
Qui les couvre de feu, de sang et de fumée.

Et l'endroit des chevaux épouvantés, et du char mis en pièces :

A travers les rochers la peur les précipite.
L'essieu crie et se rompt.

Les tableaux sont surtout nécessaires dans les récits. Comme l'action qu'on décrit ne peut se passer sous les yeux mêmes du spectateur, il faut au moins la peindre à son esprit avec des images si frappantes qu'elle lui fasse la même impression que s'il la voyait des yeux du corps.

§. VII. MACHINE SURNATURELLE, dans le poëme dramatique, se dit de l'artifice par lequel le poëte introduit sur la scène quelque divinité, génie, ou autre être surnaturel, pour faire réussir un dessein important, ou surmonter quelque difficulté supérieure au pouvoir des hommes.

Ces machines, parmi les anciens, étaient les dieux, les génies bons ou malfaisans, les ombres, etc. Shakespear, et nos modernes français ayant Corneille, employaient encore la dernière de ces ressources.

Elles ont tiré ce nom des machines ou inventions qu'on a mises en usage pour les faire apparaître sur la scène, et les en retirer d'une manière qui imite le merveilleux. Quoique cette même raison ne subsiste plus pour le poëme épique, on est cependant convenu de donner le nom de *machines* aux être surnaturels qu'on y introduit.

Ce mot marque donc, et dans le dramatique et dans l'épopée, l'intervention ou le ministère de quelque divinité; mais comme les occasions qui peuvent, dans l'une et l'autre, amener les machines ou les rendre nécessaires, ne sont pas les mêmes, les règles qu'on y doit suivre sont aussi différentes.

Les anciens poëtes dramatiques n'admettaient jamais aucune machine sur le théâtre, que la présence du dieu ne fût absolument nécessaire; et ils étaient sifflés lorsque, par leur faute, ils étaient réduits à cette nécessité; suivant ce principe fondé dans la nature, que le dénouement d'une pièce doit naître du fond même de la fable, et non d'une machine étrangère, que le génie le plus stérile peut amener pour se tirer tout-à-coup d'embarras, comme dans Médée,

qui se dérobe à la vengeance de Créon, en fendant les airs sur un char traîné par des dragons ailés.

Horace paraît un peu moins sévère, et se contente de dire que les dieux ne doivent jamais paraître sur la scène, à moins que le nœud ne soit digne de leur présence :

> Nec deus intersit, nisi dignus vindice nodus
> Inciderit.

Mais, au fond, le mot *dignus* emporte une nécessité absolue.

Outre les dieux, les anciens introduisaient des ombres, comme dans les *Perses* d'Eschyle, où l'ombre de Darius paraît. A leur imitation, Shakespear en a mis dans *Hamlet* et dans *Mackbet* : on en trouve aussi dans les pièces de Hardy. La statue du *Festin de Pierre*; le Mercure et le Jupiter dans l'*Amphitrion* de Molière, sont aussi des machines, et comme des restes de l'ancien goût, dont on ne s'accommoderait pas aujourd'hui.

Aussi Racine, dans son *Iphigénie*, a-t-il imaginé l'épisode d'Ériphyle, pour ne pas souiller la scène par le meurtre d'une personne aussi aimable et aussi vertueuse qu'il fallait représenter Iphigénie; et encore parce qu'il ne pouvait dénouer sa tragédie par le secours d'une déesse et d'une métamorphose, qui aurait bien pu trouver créance dans l'antiquité, mais qui serait trop incroyable et trop absurde parmi nous. On a relégué les machines à l'opéra, et c'est bien-là leur place.

Horace propose trois sortes de machines à introduire sur le théâtre : la première est un dieu visi-

blement présent devant les acteurs ; et c'est de celle-là qu'il donne la règle dont nous avons déjà parlé.

La seconde espèce comprend les machines plus incroyables et plus extraordinaires, comme la métamorphose de Progné en hirondelle, celle de Cadmus en serpent : il ne les exclut ni ne les condamne absolument ; mais il veut qu'on les mette en récits et non pas en action.

La troisième espèce est absolument absurde, et il la rejette totalement : l'exemple qu'il en donne, c'est un enfant qu'on retirerait tout vivant du monstre qui l'anrait dévoré. Les deux premiers genres sont reçus indifféremment dans l'épopée et dans la distinction d'Horace, qui ne regarde que le théâtre : la différence entre ce qui se passe snr la scène, et à la vue des spectateurs, d'avec ce qu'on suppose se passer derrière le rideau, n'ayant lieu que dans le poëme dramatique.

On convient que les anciens poëtes ont pu faire intervenir les divinités dans l'épopée ; mais les modernes ont-ils le même privilège ? C'est une question qu'on examinera en parlant du *merveilleux*.

Si l'on est forcé de se servir de machines, dit Aristote dans sa Poétique, il faut que ce soit toujours hors de l'action de la tragédie, soit pour expliquer les choses qui sont arrivées auparavant et qu'il ne serait pas possible que l'homme sût, soit pour avertir de celles qui arriveront ensuite et dont il est nécessaire qu'on soit instruit. Il faut absolument que, dans tous les incidens qui composent la fable, il n'arrive jamais rien sans raison : ce qui est sans raison doit se trouver hors de la tragédie.

§. VIII. Déclamation théâtrale. La déclamation théâtrale est l'art d'exprimer sur la scène, par la voix, l'attitude, le geste et la physionomie, les sentimens d'un personnage, avec la vérité et la justesse qu'exigent la situation, et l'embellissement que demande le théâtre.

La perfection de la déclamation tragique consiste dans l'accord de la simplicité et de la noblesse : c'est ce milieu qu'il est difficile de saisir.

Les acteurs, dans la naissance du théâtre, firent voir sur la scène un naturel inculte et bas, qui convenait assez à des ouvrages qui n'avaient ni noblesse, ni dignité.

Pour éviter ce défaut, on se jeta dans l'emphase et le merveilleux ; on se plut à croire que les héros devaient chanter en parlant, et ce mauvais goût subsista jusqu'au célèbre Baron. Il porta la délicatesse jusqu'à être blessé du seul mot de déclamation ; il prétendait qu'il ne fallait que réciter. Il paraissait ; et c'était Mithridate ou César, etc. : ni ton, ni geste, ni mouvement, qui ne fût celui de la nature ; quelquefois familier, mais toujours vrai, il pensait qu'un roi dans son cabinet ne devait pas être un héros de théâtre.

La déclamation de Baron causa une surprise mêlée de ravissement : on admira un jeu tranquille sans froideur ; un jeu véhément, impétueux avec décence ; des nuances infinies, sans que l'esprit s'y laissât apercevoir.

Bientôt on vit Beaubourg, dont le jeu, moins correct, plus heurté, ne laissait pas d'avoir une vérité fière et mâle ; il excellait dans les rôles de Rhadamiste et d'Atrée.

Après la chaleur et l'enthousiasme, qualités sans lesquelles il n'y a point d'acteur, celle qui lui est le plus nécessaire, est la finesse de l'intelligence et du sentiment.

La tradition nous a conservé en ce genre quelques traits de Baron, qui devraient être toujours présens à ses successeurs. Dans ce vers à Andromaque,

Madame, en l'embrassant, songez à le sauver,

il employait, au lieu de la menace, l'expression pathétique de l'intérêt et de la pitié; et au geste touchant dont il accompagnait ces mots, *en l'embrassant*, il semblait tenir Astyanax entre ses mains, et le présenter à sa mère.

On sait que dans ce vers de Sévère à Félix,

Servez bien votre dieu; servez votre monarque,

il permettait l'un et ordonnait l'autre, avec les gradations convenables au caractère d'un favori de Dieu qui n'était pas intolérant.

On peut reprocher aux acteurs de négliger trop l'étude de l'antiquité. Il est vrai que le monde est en général l'école d'un comédien; c'est un théâtre immense où toutes les passions, tous les états, tous les caractères sont en jeu : mais comme la plupart de ces modèles manquent de noblesse et de correction, si l'acteur n'est d'ailleurs éclairé dans son choix, il ne suffit pas qu'il peigne d'après nature, il faut encore que l'étude approfondie des belles proportions, l'ait mis en état de la corriger; et c'est à quoi est propre l'étude des originaux.

« Depuis que je lis Homère, disait Bouchardon, » les hommes me paraissent hauts de vingt pieds. »

L'étude de la véritable expression des passions doit encore occuper beaucoup le comédien. L'abattement de la douleur permet peu de gestes; la réflexion profonde n'en veut aucun; le sentiment demande une action simple comme lui; l'indignation, le mépris, la fierté, la menace, la fureur concentrée, n'ont besoin que de l'expression des yeux et du visage.

Un regard, un mouvement de tête, voilà leur action naturelle; le geste ne ferait que l'affaiblir. Ceux qui reprochent à un acteur de négliger le geste dans les rôles majestueux des rois, oublient que la dignité n'a point ce qu'ils appellent des bras. Auguste tendait simplement la main à Cinna, en lui disant, *soyons amis*; et dans cette réponse,

Connaissez-vous César pour lui parler ainsi?

César doit à peine laisser tomber un regard sur Ptolomée.

On a bien peu besoin de gestes, quand les yeux et les traits sont susceptibles d'une expression vive et touchante. L'expression des yeux et du visage est l'ame de la déclamation: c'est là que les passions vont se peindre en caractères de feu; c'est de là que partent ces traits qui nous pénètrent, lorsque nous entendons dans *Iphigénie*, *vous y serez, ma fille*; et dans *Andromaque*:

Je ne t'ai point aimé, cruel! qu'ai-je donc fait?

dans *Atrée*:

Reconnais-tu ce sang?

Mais c'est de l'accord des traits du visage et de la contenance, que résulte l'expression du sentiment.

Lorsqu'Alvarès vient annoncer à Zamore et à Alzire l'arrêt qui les a condamnés, cet arrêt funeste est écrit sur le front de ce vieillard, dans ses regards abattus, dans ses pas chancelans : on frémit avant de l'entendre. Lorsqu'Ariane lit le billet de Thésée, son visage pâlissant, ses yeux fixes et remplis de larmes, le tremblement de sa main, annonceraient seuls ce que contient la lettre. Les anciens n'avaient pas l'idée de ce degré d'expression; et tel est parmi nous l'avantage des salles peu vastes et des visages découverts.

C'est à quoi devraient faire attention certains acteurs qui forcent le volume de leur voix. Il est peu de situations où l'on soit obligé d'outrer la déclamation. L'expression d'une voix entrecoupée par les sanglots ou étouffée par la passion, l'emporte de beaucoup sur les cris et sur les éclats.

On raconte d'une actrice célèbre, qu'un jour sa voix s'éteignit dans le rôle de Phèdre ; elle eut l'art d'en profiter. On n'entendit plus que les accens d'une ame épuisée de sentiment; on prit cet accident pour un effet de la passion, et jamais cette scène n'a fait sur les spectateurs une impression si vive.

Il ne faut pas confondre une déclamation simple avec une déclamation froide; elle n'est souvent froide que pour n'être pas simple, et plus elle est simple, plus elle est susceptible de chaleur : elle ne fait point sonner les mots, mais elle fait sentir les choses.

Quand les passions sont à leur comble, le jeu le plus fort est le plus vrai : c'est là qu'il est beau de ne plus se connaître ni se posséder. Mais les décences?.... Qui est-ce qui en exigera dans Orosmane, qui tue sa maîtresse? dans Clytemnestre, qui veut

arracher sa fille des mains des soldats? Si l'amour se rencontre rarement avec la majesté, comment la majesté se rencontrera-t-elle avec des passions forcénées?

Une des parties les plus difficiles de l'art de la déclamation, c'est le jeu mixte ou composé; c'est ainsi qu'on appelle l'expression d'un sentiment modifié par les circonstances, ou résultant de plusieurs sentimens réunis. Dans le premier sens, tout jeu de théâtre est un jeu mixte; car dans l'expression du sentiment doivent se fondre, à chaque trait, les nuances du caractère et de la situation du personnage.

Ainsi la férocité de Rhadamiste doit se peindre même dans l'expression de son amour; ainsi Pyrrhus doit mêler le ton du dépit et de la rage, à l'expression tendre de ces paroles d'Andromaque, qu'il a entendues et qu'il répète en frémissant :

C'est Hector, disait-elle, en l'embrassant toujours :
Voilà ses yeux, sa bouche, et déjà son audace;
C'est lui-même, c'est toi, cher époux que j'embrasse.

Rien de plus varié dans les détails que le monologue de Camille, au quatrième acte des *Horaces*; mais la douleur est un sentiment continu qui doit être comme le fond de ce tableau.

Le comédien a donc toujours trois expressions à réunir; celle du sentiment, celle du caractère, et celle de la situation. Lorsque deux ou plusieurs sentimens agitent une ame, ils doivent se peindre en même temps dans les traits et dans la voix, même à travers les efforts qu'on fait pour les dissimuler. Orosmane, jaloux, veut s'expliquer avec Zaïre; il désire et craint

l'aveu qu'il exige; le secret qu'il cherche l'épouvante, et il brûle de le découvrir : il éprouve de bonne foi tous ces mouvemens confus; il doit les exprimer de même. La crainte, la fierté, la pudeur, le dépit, retiennent quelquefois la passion, mais sans la cacher; tout doit trahir un cœur sensible.

Quel art ne demandent point ces demi-termes, ces nuances d'un sentiment répandues sur l'expression d'un sentiment contraire, surtout dans les scènes de dissimulation où le poëte a supposé qu'elles ne seraient aperçues que des spectateurs, et qu'elles échapperaient à la pénétration des personnages intéressés!

Telle est la dissimulation d'Atalide avec Roxane, de Cléopâtre avec Antiochus, de Néron avec Agrippine.

Plus les personnes sont difficiles à séduire par leur caractère et leur situation, plus la dissimulation doit être profonde; plus, par conséquent, la nuance de fausseté est difficile à ménager.

Dans ce vers de Cléopâtre,

C'en est fait, je me rends, et ma colère expire;

dans ce vers de Néron,

Avec Britannicus je me réconcilie;

l'expression ne doit pas être celle de la vérité : car le mensonge ne saurait y atteindre. Mais combien n'en doit-elle pas approcher? En même temps que le spectateur s'aperçoit que Cléopâtre et Néron dissimulent, il doit trouver vraisemblable qu'Antiochus et Agrippine ne s'en aperçoivent pas.

Il n'est point de scène, soit tragique, soit comique, où cette espèce de jeu muet ne doive entrer.

Tout personnage introduit dans une scène doit y

être intéressé, et tout ce qui l'émeut, doit se peindre dans ses traits et dans son geste; il n'est personne qui ne soit choqué de la négligence de ces acteurs qu'on voit, insensibles et sourds dès qu'ils cessent de parler, parcourir le spectacle d'un œil distrait, en attendant que leur tour vienne de reprendre la parole.

Le silence est souvent une des expressions les plus vives et les plus dramatiques; l'Ajax d'Homère, la Didon de Virgile, n'expriment leur indignation que par le silence.

Les acteurs se plaignent que les poëtes ne donnent point lieu à ce silence éloquent, et qu'ils veulent tout dire : mais l'acteur qui sent vivement, trouve encore dans l'expression du poëte assez de vides à remplir. Baron, jouant le rôle d'Ulysse dans la tragédie de *Pénélope*, était quatre minutes à parcourir en silence tous les changemens qui frappaient sa vue en entrant dans son palais.

Phèdre apprend que Thésée est vivant; Racine s'est bien gardé d'occuper par des paroles le premier morceau de cette situation :

> Mon époux est vivant! Œnone, c'est assez.
> J'ai fait l'indigne aveu d'un amour qui l'outrage;
> Il vit; je ne veux pas en savoir davantage.

C'est au silence à peindre l'horreur dont elle est saisie à cette nouvelle; et le reste de la scène n'en est que le développement.

§. IX. Contre-sens : défaut dans lequel tombe un acteur, lorsque, par son geste ou l'inflexion de sa voix, il exprime un autre sentiment que celui du personnage qu'il représente, ou une autre idée que

celle de l'auteur dont il est l'interprète. L'acteur tombe dans ce défaut lorsqu'il n'a pas bien saisi l'esprit de son rôle, ou lorsque, satisfait d'en connaître les grands traits, il néglige les détails et les nuances; lorsqu'il n'a point lu avec soin les rôles des autres personnages; lorsqu'il peint les mots plus que le sentiment, défaut ordinaire des comédiens médiocres; enfin, lorsqu'il s'appesantit sur des détails sur lesquels il devrait glisser.

Un acteur qui, dans le rôle de Mithridate, arrivant sur la scène et disant à Xipharès et à Pharnace :

> Votre devoir ici n'a point dû vous conduire,
> Ni vous faire quitter, en de si grands besoins,
> Vous, le Pont; vous, Colchos, confiés à vos soins,

un acteur qui parlerait du même ton aux deux frères, ferait un contre-sens. On sait que Baron regardait Pharnace avec sévérité, en disant, *vous*, *le Pont*; et Xipharès, avec indulgence, en prononçant, *vous*, *Colchos*.

Il arrive quelquefois aux auteurs même de faire des contre-sens, c'est-à-dire de mettre dans la bouche de leurs personnages des choses qui détruisent l'unité de dessein dans le poëme.

On donne en général le nom de contre-sens à tout ce qui n'est pas dans la vérité, et qui choque la raison, la nature, le goût ou le bon sens.

§. x. Situation. Une situation n'est autre chose que l'état des personnages d'une scène, à l'égard les uns des autres. En ce premier sens, toutes les scènes d'une pièce sont, malgré qu'on en ait, autant de si-

tuations; mais on n'emploie ordinairement ce terme que dans un sens plus restreint, et pour exprimer des situations singulièrement intéressantes. Elles ne peuvent être singulières que par deux moyens; par celui de la nouveauté, ou par celui de l'importance des intérêts.

Outre la nouveauté supposée, qui serait toujours d'un grand mérite quand les passions ne seraient pas si vives, il faut encore faire attention à l'importance des intérêts. Une situation bien imaginée dans ce genre est d'un si grand effet, qu'avant que les personnages se parlent, il s'élève parmi les spectateurs un murmure d'applaudissemens et une curiosité avide de ce que les acteurs vont se dire.

Je remarquerai, en passant, qu'on ne saurait ménager dans une pièce plusieurs de ces situations, qu'à la faveur d'un nombre d'incidens qui changent tout-à-coup la face des choses, et qui mettent ainsi les personnages dans des situations nouvelles et surprenantes.

La situation, en fait de tragédie, dit l'abbé Nadal, est souvent un état intéressant et douloureux; c'est une contradiction de mouvemens qui s'élèvent tout à la fois, et qui se balancent; c'est une indécision en nous de nos propres sentimens, dont le spectateur est plus instruit, pour ainsi dire, que nous-mêmes, sur ce qu'il y a à conclure de nos mœurs, si elles sont frappées comme elles doivent l'être.

Au milieu de toutes les considérations qui nous divisent et qui nous déchirent, nous semblons céder à des intérêts où nous inclinons le moins : notre vertu ne nous rassure jamais plus, que lorsque notre fai-

blesse gagne de son côté plus de terrain : c'est alors que le poëte, qui tient dans sa main le secret de nos démarches, est fixé par ses règles sur le parti qu'il doit nous faire prendre, et tranche d'après elles sur notre destinée.

C'est dans le *Cid* qu'il faut chercher le modèle des situations. Rodrigue est entre son honneur et son amour; Chimène est entre le meurtrier de son père et son amant; elle est entre les devoirs sacrés et une passion violente : c'est de là que naissent des agitations plus intéressantes les unes que les autres; c'est là où s'épuisent tous les sentimens du cœur humain, et toutes les oppositions que forment deux mobiles aussi puissans que l'honneur et l'amour.

La situation de Cornélie, entre les cendres de Pompée et la présence de César, entre sa haine pour ce grand rival, et l'hommage respectueux qu'il rend à la vertu; les ressentimens en elle d'une ennemie implacable, sans que sa douleur prenne rien sur son estime pour César : tout cela forme, de chaque scène où ils se montrent ensemble, une situation différente.

Dans de pareilles circonstances, leur silence même serait éloquent, et leur entrevue une poésie sublime; mais les présenter vis-à-vis l'un de l'autre, c'est pour Cornélie avoir déjà fait les beaux vers et ces tirades magnifiques qui mettent les vertus romaines dans leur plus grand jour.

Il est aisé de ne pas confondre les coups de théâtre et les situations : l'un est passager, et, à le bien prendre, n'est point une partie essentielle de la tragédie, puisqu'il serait facile d'y suppléer; mais la

situation sort du sein du sujet et de l'enchaînement de quelques incidens, et, parconséquent, s'y trouve beaucoup plus liée à l'action.

§. XI. Coups de théâtre. On donne ce nom à tout ce qui arrive sur la scène d'une manière imprévue, qui change l'état des choses, et qui produit de grands mouvemens dans l'ame des personnages et des spectateurs. L'importance de la matière fait que nous la diviserons : nous parlerons des coups de théâtre dans la tragédie et dans la comédie, en commençant par la première.

Le poëme épique admet ces surprises, qui ajoutent à l'intérêt ; quoiqu'il y en ait peu dans Homère, il peut même en ceci être regardé comme inventeur, en ayant donné l'idée aux poëtes tragiques. L'arrivée de Priam au camp d'Achille, la nouvelle de la mort de Patrocle peuvent passer pour de vrais coups de théâtre, puisqu'elles font naître dans l'ame du héros des mouvemens divers, et qu'elles y excitent des combats.

La simplicité de l'action, chez les Grecs, ne permettait pas qu'ils fussent parmi eux si fréquens que sur notre théâtre : la reconnaissance est un de ceux qu'ils employaient le plus ordinairement.

Le coup de théâtre le plus frappant de la scène grecque, était le moment où un vieillard venait, dans le Cresphonte d'Euripide, arrêter Mérope prête à immoler son fils, qu'elle prenait pour l'assassin de ce fils même.

La double confidence de Jocaste et d'OEdipe, dans Sophocle; les pleurs d'Électre sur l'urne de son frère, qu'elle embrasse devant ce frère qu'elle croit mort,

sont ce que la tragédie ancienne offre de plus beau en ce genre.

On a sujet d'être étonné en voyant la variété des ressorts par lesquels le génie des modernes a multiplié au théâtre ces surprises frappantes qui transportent l'ame des spectateurs.

Les moyens les plus simples sont ceux à qui les connaisseurs accordent plus volontiers leurs suffrages.

Voici la simplicité des moyens que Corneille emploie dans ses belles tragédies. Dans le *Cid*, par exemple, un vieillard respectable vient de recevoir un affront ; il ne peut se venger : il rencontre son fils, il le charge de sa vengeance. Le fils demande le nom de l'offenseur.

D. DIÈGUE.

C'est....

D. RODRIGUE.

De grace, achevez....

D. DIÈGUE.

Le père de Chimène.

D. RODRIGUE.

Le...

D. DIÈGUE.

Ne réplique pas ; je connais ton amour.
Mais qui peut vivre infâme, est indigne du jour.
Plus l'offenseur est cher, et plus grande est l'offeuse.
. . . . . .
Venge-moi, venge-toi :
Montre-toi digne fils d'un père tel que moi.

Dans les *Horaces*, c'est un simple messager qui produit un coup de théâtre terrible.

La rive au loin gémit, blanchissante d'écume,
La flamme du bûcher d'elle-même s'allume,
Le Ciel brille d'éclairs, s'entrouvre, et parmi nous
Jette une sainte horreur, qui nous rassure tous.

L'admirable récit de Théramène, dans *Phèdre*, est rempli de tableaux semblables. Voyez comme il peint l'affliction d'Hippolyte, que son père a banni si injustement de sa présence.

Il était sur son char; ses gardes affligés
Imitaient son silence, autour de lui rangés:
Il suivait, tout pensif, le chemin de Mycènes;
Sa main sur ses chevaux laissait flotter les rènes;
Ses superbes coursiers, qu'on voyait autrefois,
Pleins d'une ardeur si noble, obéir à sa voix,
L'œil morne maintenant, et la tête baissée,
Semblaient se conformer à sa triste pensée.

Voyez encore comme il peint le monstre terrassé par Hippolyte :

De rage et de douleur, le monstre bondissant
Vient aux pieds des chevaux tomber en mugissant,
Se roule, et leur présente une gueule enflammée
Qui les couvre de feu, de sang et de fumée.

Et l'endroit des chevaux épouvantés, et du char mis en pièces :

A travers les rochers la peur les précipite.
L'essieu crie et se rompt.

Les tableaux sont surtout nécessaires dans les récits. Comme l'action qu'on décrit ne peut se passer sous les yeux mêmes du spectateur, il faut au moins la peindre à son esprit avec des images si frappantes qu'elle lui fasse la même impression que s'il la voyait des yeux du corps.

*

§. Machine surnaturelle, dans le poëme dramatique, se dit de l'artifice par lequel le poëte introduit sur la scène quelque divinité, génie, ou autre être surnaturel, pour faire réussir un dessein important, ou surmonter quelque difficulté supérieure au pouvoir des hommes.

Ces machines, parmi les anciens, étaient les dieux, les génies bons ou malfaisans, les ombres, etc. Shakespear, et nos modernes français avant Corneille, employaient encore la dernière de ces ressources.

Elles ont tiré ce nom des machines ou inventions qu'on a mises en usage pour les faire apparaître sur la scène, et les en retirer d'une manière qui imite le merveilleux. Quoique cette même raison ne subsiste pas pour le poëme épique, on est cependant convenu de donner le nom de *machines* aux êtres surnaturels qu'on y introduit.

Ce mot marque donc, et dans le dramatique et dans l'épopée, l'intervention ou le ministère de quelque divinité; mais comme les occasions qui peuvent, dans l'un et l'autre, amener les machines ou les rendre nécessaires, ne sont pas les mêmes, les règles qu'on y doit suivre sont aussi différentes.

Des anciens poëtes dramatiques n'admettaient jamais aucune machine sur le théâtre, que la présence du dieu ne fît absolument nécessaire; et ils étaient sifflés lorsque, par leur faute, ils étaient réduits à cette nécessité, suivant ce principe fondé dans la nature, que le dénouement d'une pièce doit naître du fond même de la fable, et non d'une machine étrangère, que le génie le plus stérile peut amener pour se tirer tout-à-coup d'embarras, comme dans Médée,

qui se dérobe à la vengeance de Créon, en fendant les airs sur un char traîné par des dragons ailés.

Horace paraît un peu moins sévère, et se contente de dire que les dieux ne doivent jamais paraître sur la scène, à moins que le nœud ne soit digne de leur présence :

> Nec deus intersit, nisi dignus vindice nodus
> Inciderit.

Mais, au fond, le mot *dignus* emporte une nécessité absolue.

Outre les dieux, les anciens introduisaient des ombres, comme dans *les Perses* d'Eschyle, où l'ombre de Darius paraît. A leur imitation, Shakespear en a mis dans *Hamlet* et dans *Macbet :* on en trouve aussi dans les pièces de Hardy. La statue du *Festin de Pierre*, le Mercure et le Jupiter dans l'*Amphitrion* de Molière, sont aussi des machines, et comme des restes de l'ancien goût, dont on ne s'accommoderait plus aujourd'hui.

Aussi Racine, dans son *Iphigénie*, a-t-il imaginé l'épisode d'Ériphyle, pour ne pas souiller la scène par le meurtre d'une personne aussi aimable et aussi vertueuse qu'il fallait représenter Iphigénie ; et encore parcequ'il ne pouvait dénouer sa tragédie par le secours d'une déesse et d'une métamorphose, qui aurait bien pu trouver créance dans l'antiquité, mais qui serait trop incroyable et trop absurde parmi nous. On a relégué les machines à l'opéra, et c'est bien là leur place.

Horace propose trois sortes de machines à introduire sur le théâtre : la première est un dieu visi-

Zamore apprend par ce dernier mot, que Montèze est soumis à ce Gusman qu'il déteste, etc.

Les coups de théâtre que le poëte doit chercher avec le plus de soin, sont ceux qui, par le renversement qu'ils produisent, occasionnent une scène forte et pathétique, comme celle d'Horace et de Curiace après la nouvelle du choix des Curiaces.

On reproche à quelques poëtes de ne faire naître des coups de théâtre que par un tissu d'événemens entassés les uns sur les autres.

Dans la COMÉDIE, Riccoboni distingue deux espèces de coups de théâtre ou de surprise : l'une d'action et l'autre de pensée. Toutes les deux, dit-il, font également leur effet.

Il est vrai cependant que la surprise d'action a plus de force et se fait plus sentir que la surprise de pensée. Il cite, avec raison, comme un modèle, la quatorzième scène du second acte de *l'École des Maris*, dans laquelle Sganarelle amène lui-même sa pupille à Valère. Isabelle, feignant d'embrasser Sganarelle, profite de cette situation pour donner sa main à baiser à Valère, et lui jurer une fidélité inviolable par les tendres expressions qu'elle semble adresser à son jaloux. Rien n'approche de l'art avec lequel le poëte a ménagé cette surprise : aucun dialogue, aucun *a parté* ne l'annonce au spectateur, et son effet n'est senti qu'au moment où Isabelle embrasse Sganarelle.

Tel est encore, mais avec un mérite inférieur, le coup de théâtre du troisième acte de Georges Dandin, scène seizième. Angélique ne pouvant fléchir Georges Dandin et l'engager à lui ouvrir la porte,

fait semblant de se tuer. Georges Dandin sort pour s'assurer si c'est feinte ou vérité; et ne pensant point à refermer la porte, il laisse à sa femme le moyen d'y entrer sans qu'il s'en aperçoive, et de le mettre ainsi dans la situation où elle était un moment auparavant.

Les ouvrages de Molière sont pleins de coups de théâtre de cette espèce.

L'exemple du coup de théâtre de *pensée* que cite Riccoboni, et qu'il donne pour le plus beau qui se trouve sur aucun théâtre, est tiré de la princesse d'Élide. La princesse, qui dédaigne l'amour, a une conversation avec le prince, dont elle est aimée autant que de ses autres amans, mais qui, pour l'engager plus sûrement, feint une insensibilité égale à la sienne. Molière fait dire à la princesse qu'elle a imaginé un moyen de découvrir les véritables sentimens du prince; et l'on sait qu'elle ne veut les découvrir que pour le traiter comme ses autres amans. Le prince n'a d'autre intention que de la toucher et de lui inspirer de l'amour.

Dans cette situation, la princesse fait au prince une fausse confidence de l'état de son cœur, et feint d'être sensible à l'amour d'un de ses amans. Le prince, revenu de l'étonnement où l'a jeté le discours de la princesse, lui répond qu'il admire la conformité de leurs sentimens, puisqu'il vient d'éprouver un changement tout semblable : qu'autorisé par son exemple, il va lui rendre confidence pour confidence, et qu'une des princesses ses cousines, l'aimable et belle Aglante, a triomphé de son cœur. Il implore son appui avec transport pour obtenir la main de celle qu'il adore,

et part précipitamment pour en aller faire la demande à son père.

Voilà un coup de théâtre auquel le spectateur ne s'attendait pas, mais qu'il aurait sans doute souhaité pour venger le prince qui l'intéresse, et jeter la princesse dans la confusion, en la punissant de sa perfidie et de sa coquetterie. La réponse du prince fait passer le spectateur de l'inquiétude à la satisfaction, et par là cette situation devient intéressante et comique tout à la fois. Or, c'est de ces deux points essentiels, et si difficiles à réunir, que naît la difficulté de parvenir au sublime dans le coup de théâtre, soit d'action, soit de pensée.

§. XII. INCIDENT. On appelle ainsi un événement quelconque lié avec l'action principale, et qui sert à en augmenter l'intérêt, à embarrasser ou aplanir l'intrigue. Toutes les pièces de théâtre ne sont qu'un enchaînement d'incidens subordonnés les uns aux autres, et tendans tous à faire naître l'*incident principal*, qui termine l'action. Les incidens qui le précèdent sont appelés aussi *épisodes*.

Ce qu'on peut ajouter par rapport aux incidens, aux épisodes, c'est qu'ils doivent naître du fonds du sujet, et ne point paraître forcés, ni amenés de trop loin.

Ils doivent suspendre le dénouement, avoir une raison qui satisfasse le spectateur, mettre le héros dans des situations frappantes, et que des coups de théâtre augmentent ses périls, développent son caractère, ses sentimens. Ils tiennent toujours l'attention du spectateur en haleine et dans l'incertitude de ce qui arrivera.

L'avantage des incidens, bien ménagés et enchaînés avec adresse les uns aux autres, est de promener l'esprit d'objets en objets; de faire renaître sans cesse sa curiosité, et d'ajouter aux émotions du cœur, la nouvelle force que leur donne la surprise; d'amener l'ame par degrés jusqu'au comble de la terreur ou de la pitié; si l'action est comique, de pousser le ridicule ou l'indignation jusqu'où ils peuvent aller.

Il faut éviter la multiplicité trop grande des incidens, dont la confusion ne servirait qu'à fatiguer l'esprit du spectateur, et ne ferait que des impressions légères sur son cœur.

Il est nécessaire que chaque incident ait le temps de produire son degré de crainte, de terreur ou de ridicule, avant de passer à un autre, lequel doit enchérir sur le précédent, et ainsi de suite, jusqu'au dénouement.

On demande, par rapport à l'incident principal de la tragédie, de quelle nature il doit être? On répond qu'il doit être terrible ou pitoyable; c'est-à-dire produire la terreur ou la pitié.

Tout ce qui se présente, arrive entre des amis, entre des ennemis, ou entre des personnes indifférentes.

Un ennemi qui tue ou qui va tuer son ennemi, n'excite d'autre pitié que celle qui naît du mal même: mais lorsque cela se fait entre des amis, qu'un frère tue ou va tuer son frère, un fils son père, une mère son fils ou un fils sa mère, ou qu'ils commettent quelque autre chose semblable, c'est ce qu'il faut chercher.

Voilà pourquoi l'on ne doit pas changer les fables déjà reçues: par exemple, il faut que Clytemnestre soit tuée par Oreste, et Ériphyle par Alcmæon.

Mais le poëte doit inventer lui-même, en se servant, comme il fait, des fables reçues; c'est-à-dire, on peut représenter des actions qui se font par des gens qui agissent avec une entière connaissance et qui savent ce qu'ils font : et c'était la pratique des anciens poëtes. Euripide l'a suivie lorsqu'il a représenté Médée tuant ses enfans.

On peut aussi faire agir des gens qui ne connaissent pas l'atrocité de l'action qu'ils commettent, et qui viennent ensuite à reconnaître la liaison qui était entre eux et ceux sur qui ils se sont vengés, comme l'OEdipe de Sophocle : il est vrai que dans Sophocle cette action d'OEdipe est hors de la tragédie.

Voici des exemples dans la tragédie même : la mort d'Ériphyle tuée par Alcmæon, dans le poëte Astydamas, et la blessure d'Ulysse par Télégonus.

Enfin, on peut faire qu'une personne qui, par ignorance, va commettre un très-grand crime, le reconnaisse avant de l'exécuter.

Si l'on y prend bien garde, il n'y a rien au-delà de ces trois manières, au moins, qui soit propre à la tragédie; car il faut qu'une action se fasse ou ne se fasse pas, et que l'un ou l'autre arrive par des gens qui agissent, ou par ignorance, ou avec une entière connaissance, ou de propos délibéré.

Il est vrai que cela renferme une quatrième manière, qui est lorsqu'une personne va pour commettre un crime, le voulant et le sachant, et ne l'exécute point. Mais cette manière est très-mauvaise; car, outre que cela est horrible, il n'y a rien de tragique, parce que la fin n'a rien de touchant.

Voilà pourquoi les poëtes n'ont pas suivi cette qua

trième manière, ou s'ils l'ont fait, çà été très-rarement. Sophocle s'en est servi une seule fois dans son *Antigone*, où Hæmon veut tuer son père Créon. Dans ces occasions il vaut mieux que le crime s'exécute comme dans la première manière.

La seconde manière est encore préférable à celle-là; car alors le crime n'a rien de scélérat, et la reconnaissance est très-pathétique.

La meilleure de toutes ces manières c'est la troisième, qu'Euripide a suivie dans son *Cresphonte*, où Mérope reconnaît son fils comme elle va le tuer; et dans son *Iphigénie*, où cette princesse reconnaît son frère lorsqu'elle va le sacrifier : c'est ainsi que, dans l'*Hellé*, Phryxus reconnaît sa mère sur le point de la livrer à ses ennemis.

On voit par là que peu de familles peuvent fournir de bons sujets de tragédie : la raison de cela est que les premiers poëtes, en cherchant des sujets, ne les ont pas tirés de leur art, mais les ont empruntés de la fortune, dont ils ont suivi les caprices dans leurs imitations. Voilà pourquoi les poëtes modernes sont forcés d'avoir souvent recours à ces mêmes familles dans lesquelles la fortune a permis que tous ces grands malheurs soient arrivés.

§. XIII. Délibérations. On entend ici par le mot de délibérations, non pas ces incertitudes où se livre un personnage combattu par les divers mouvemens de sa passion, comme dans le monologue où Rodrigue balance entre son amour et son devoir; celui où Émilie délibère sur le péril où elle expose Cinna; la scène où Auguste est incertain de ce qu'il doit faire dans la dernière conjuration dont son favori s'était rendu

le chef, etc. : ce sont des combats du cœur; les discours y sont impétueux, animés; tout y porte le caractère théâtral; et ils sont l'ame de la tragédie.

On parle ici de ces délibérations sur une question importante qui intéresse le sort d'un empire : telle est celle d'Auguste, lorsqu'il veut quitter l'empire; telle est encore celle où Ptolomée examine s'il doit recevoir Pompée, ou lui donner la mort.

On peut citer de même la scène où Mithridate propose à ses enfans le dessein d'aller porter la guerre en Italie : celle où Mahomet propose à Zopire de le servir dans ses desseins, s'il veut revoir ses enfans. Quoique dans ces deux dernières pièces le principal personnage soit décidé sur le parti qu'il doit prendre, cependant il éprouve de si grandes contradictions du personnage avec qui il est en scène, qu'on peut regarder ces morceaux comme de vraies délibérations.

Observons que ces scènes sont dangereuses au théâtre, et qu'il ne faut les y mettre qu'avec beaucoup de précautions.

La première condition est que le sujet soit grand, illustre et extraordinaire. Il faut ensuite que le motif d'une délibération mise sur la scène soit pressant et nécessaire.

Il faut que les raisonnemens répondent à la grandeur du sujet.

Il ne faut jamais attendre que le théâtre soit dans la chaleur et l'activité de l'intrigue, pour faire ces délibérations, parce qu'elles la ralentissent et en étouffent les beautés. Le second acte, ou tout au plus le commencement du troisième, paraissent en être la place naturelle.

Il y en a cependant qui ouvrent la scène; telle est celle de Brutus, où l'on examine s'il faut recevoir ou non l'ambassadeur de Tarquin : mais cette délibération n'étant pas en elle-même d'une extrême importance, et n'occupant pas la scène entière, ne conclut rien contre la règle que nous venons d'établir. Celle d'Auguste est au second acte; celle de Mahomet au second acte; celle de Mithridate au commencement du troisième.

Mais la condition la plus nécessaire, c'est que la délibération même soit tellement attachée au sujet, et que ceux qui donnent conseil soient si fort intéressés en ce qu'ils proposent, que les spectateurs brûlent d'envie de connaître leurs sentimens. Il faut de plus que le parti qu'on prendra, ait de l'influence sur tout le reste de la pièce.

La délibération d'Auguste remplit toutes ces conditions : elle est importante, elle intéresse tout l'univers connu; elle saisit le spectateur, informé de la haine d'Émilie, de l'amour de Cinna, de la conspiration faite contre l'empereur. On veut savoir ce que diront Cinna et Maxime, quel parti ils prendront : ils deviennent des acteurs intéressans; et quand on voit ces deux traîtres chargés de nouveaux bienfaits de l'empereur, l'incertitude du spectateur et l'intérêt redoublent encore.

Il n'en est pas de même de celle de Pompée; elle n'est pas nécessaire à l'action. Ptolomée pouvait délibérer en son cabinet s'il recevrait Pompée ou s'il lui donnerait la mort, et rentrer en apprenant au spectateur le parti qu'il avait pris.

Racine a bien senti la nécessité de lier ces sortes

de scènes à l'action. Il commence par préparer avec soin la proposition de Mithridate. A peine le héros est-il arrivé, qu'il dit un mot de son projet à ses enfans :

> Tout vaincu que je suis, et voisin du naufrage,
> Je médite un dessein digne de mon courage;
> Vous en serez bientôt instruits plus amplement.

Écoutons ce grand poëte lui-même. « Cette entreprise (de descendre en Italie) fut en partie cause » de sa mort, qui est l'action de ma tragédie. J'ai » encore lié ce dessein de plus près à mon sujet : je » m'en suis servi pour faire connaître à Mithridate » les secrets sentimens de ses deux fils. »

On ne peut prendre trop de précautions pour ne rien mettre sur le théâtre qui ne soit très-nécessaire, et les plus belles scènes sont en danger d'ennuyer, du moment qu'on peut les séparer de l'action, et qu'elles l'interrompent, au lieu de la conduire vers sa fin.

C'est ce qu'on peut reprocher à la belle scène de l'entrevue de Sertorius et de Pompée, qui ne produit rien dans la pièce. Si elle faisait naître, dit Voltaire, la conspiration ou quelque intrigue intéressante et terrible, elle eût été une beauté tragique, au lieu qu'elle n'est qu'une beauté de dialogue.

Celle de Brutus est intéressante, en ce qu'elle a de l'effet sur le reste de la pièce : c'est Brutus même qui veut qu'on reçoive l'ambassadeur de Tarquin, et qui par là prépare la séduction et la mort de son fils.

Celle de Mahomet est de la plus grande importance : elle sert à développer les projets d'un ambitieux qui veut donner de nouvelles lois et une nou-

velle religion à l'univers ; elle est d'ailleurs intimement liée à l'action. Zopire, en refusant la proposition de Mahomet, l'irrite par sa fermeté, et le met dans le cas d'écouter l'avis d'Omar, qui lui conseille de faire périr Zopire par Séide, et de plus prépare la reconnaissance, en apprenant à Zopire que ses enfans vivent encore.

On cite encore dans Corneille la délibération où Attila examine s'il doit se joindre aux Français pour achever d'accabler l'Empire romain, ou défendre l'Empire romain contre les Français. Cette scène est encore une beauté de dialogue plutôt qu'une beauté dramatique : mais son plus grand défaut est d'être dans une pièce dépourvue d'intérêt.

Le poëte, dans les délibérations, doit chercher à se ménager de grands tableaux, tels qu'on en voit dans la scène de Mahomet et de Zopire; ils doivent être suivis, s'il est possible, d'un dialogue vif et pressé, pour réveiller le spectateur qui a prêté une longue attention aux projets du principal personnage.

§. XIV. TIRADES. Expression nouvellement introduite dans la langue, pour désigner certains lieux communs dont nos poëtes dramatiques, surtout, embellissent, ou, pour mieux dire, défigurent leurs ouvrages.

S'ils rencontrent par hasard, dans le cours d'une scène, les mots de misère, de vertu, de crime, de patrie, de superstition, de prêtres, de religion, etc., ils ont dans leurs portes-feuilles une demi-douzaine de vers faits d'avance, qu'ils plaquent dans ces endroits.

Il n'y a qu'un art incroyable, un grand charme

de diction, et la nouveauté ou la force des idées, qui puissent faire supporter ces hors-d'œuvres.

Pour juger combien ils sont déplacés, on n'a qu'à considérer l'embarras de l'acteur dans ces endroits ; il ne sait à qui s'adresser. Est-ce à celui avec lequel il est sur la scène? cela serait ridicule; on ne fait pas de ces sortes de petits sermons à ceux qu'on entretient de sa situation : est-ce au parterre? on ne doit jamais lui parler.

Les tirades, quelque belles qu'elles soient, sont donc de mauvais goût, et tout homme un peu versé dans la lecture des anciens, les rejettera comme le lambeau de pourpre dont Horace a dit :

> Purpureus latè qui splendeat unus et alter
> Assuitur pannus : sed non erat his locus.....

Cela sent l'écolier qui fait l'amplification.

§. XV. COUPLET. C'est le nom que les comédiens donnent à ce qu'on appelle ordinairement tirades ; à l'exception que ce dernier mot se prend quelquefois dans le sens d'un morceau de déclamation inutile à la pièce, et que le mot de couplet signifie simplement l'assemblage de vers que les personnages ont à dire et qui amène la réplique.

Dans les romances et les vaudevilles des opéras comiques, le couplet correspond à ce qu'on appelle strophe dans les odes.

§. XVI. BRAVADES. Les scènes de bravades sont fréquentes sur notre théâtre, et le succès en est presque sûr, parce qu'elles sont nécessairement passionnées. Elles ne sont pas rares non plus chez les Grecs ; mais nos idées de décence et de convenance n'étant

point les mêmes que celles de ce peuple, les scènes en ce genre du théâtre grec ne peuvent guère nous servir de modèles.

Toutes les scènes de bravades doivent être ménagées par gradation; et quand on a une fois laissé échapper de ces reproches et de ces menaces qui ne laissent plus lieu à la conversation, tout doit être fini.

Dans le *Cid*, lorsque Rodrigue a dit au comte : *as-tu peur de mourir*; le comte lui dit pour toute réponse :

Viens : tu fais ton devoir; et le fils dégénère,
Qui survit un moment à l'honneur de son père.

Corneille n'a pas de même suivi cette règle dans *Héraclius*, où Pulchérie et Phocas restent longtemps sur la scène après que Pulchérie a avili Phocas par les reproches et par le dédain dont elle l'accable.

Racine et Voltaire sont des modèles dans la manière de traiter ces scènes. Chez eux, les rivaux, à la fois défians et animés, conservent toujours la décence jusques dans les reproches les plus amers.

Voyez dans *Britannicus* la huitième scène du troisième acte entre Britannicus et Néron; dans *Mithridate*, la troisième scène du premier acte entre Xipharès et Pharnace; celle d'Agamemnon et d'Achille, au quatrième acte d'*Iphigénie*. Il y a peu de pièces de Voltaire où l'on ne trouve aussi de ces scènes.

Les scènes de Zamti et de Gengis, de Gengis et d'Idamé, peuvent être citées comme des modèles d'une décence qui ajoute à l'intérêt.

Zamti, après avoir sauvé les jours de l'orphelin, est condamné à mort par Gengis, qui lui dit :

Va réparer ton crime, ou subir ton trépas.

ZAMTI.

Le crime est d'obéir à des ordres injustes:
La souveraine loi de mes maîtres augustes,
Du sein de leurs tombeaux parle plus haut que toi.
Tu fus notre vainqueur, et tu n'es pas mon roi.
Si j'étais ton sujet, je te serais fidèle.
Arrache-moi la vie, et respecte mon zèle.
Je t'ai livré mon fils; j'ai pu te l'immoler:
Penses-tu que pour moi je puisse encor trembler?

Et il n'ajoute plus rien.

Dans la quatrième scène du quatrième acte, Idamé rejette les offres de Gengis, et s'expose à toute sa colère; elle lui dit:

Mon hymen est un nœud formé par le Ciel même;
Je le préfère à vous, au trône, à vos grandeurs:
Pardonnez mon aveu, mais respectez nos mœurs.
Ne pensez pas non plus que je mette ma gloire
A remporter sur vous cette illustre victoire,
A braver un vainqueur, à tirer vanité
De ces justes refus qui ne m'ont point coûté.
Je remplis mon devoir, et je me rends justice;
Je ne fais point valoir un pareil sacrifice.

Il ne doit jamais y avoir dans les bravades une fierté inutile. Quoiqu'elle soit fort théâtrale, elle révolte quand elle n'est pas nécessaire. On est fâché de voir qu'elle dépare les belles scènes de Cornélie et de César dans la *Mort de Pompée*.

On trouve dans Racine des scènes qui sont des espèces de bravades entre femmes. On ne saurait trop admirer l'adresse avec laquelle il a su les rendre théâtrales. C'est un dépit concentré, un mépris ironique. Voyez, dans *Andromaque*, la quatrième scène du troisième acte entre cette princesse et Hermione.

Elle veut intéresser sa rivale en faveur de son fils, et implore sa faveur auprès de Pyrrhus; Hermione lui répond :

Je conçois vos douleurs; mais un devoir austère,
Quand mon père a parlé, m'ordonne de me taire.
C'est lui qui de Pyrrhus fait agir le courroux.
Il faut fléchir Pyrrhus : qui le peut mieux que vous?
Vos yeux assez long-temps ont régné sur son ame;
Faites-le prononcer : j'y souscrirai, Madame.

De même, dans *Bajazet*, Roxane, trahie par Bajazet, et qui a résolu sa mort, entend la prière d'Atalie, qui l'a trompée si cruellement, et qui offre de lui céder Bajazet en se donnant la mort. Roxane lui répond :

Je ne mérite pas un si grand sacrifice;
Je me connais, Madame, et je me fais justice.
Loin de vous séparer, je prétends aujourd'hui,
Par des nœuds éternels, vous rejoindre avec lui;
Vous jouirez bientôt de son aimable vue.

Et c'est le corps sanglant de Bajazet qu'elle veut offrir à ses yeux.

Des rivaux et des rivales ne doivent jamais paraître ensemble sur la scène sans avoir des choses intéressantes à se dire. Le spectateur s'y attend dès qu'il les voit, et il serait mécontent si son attente était trompée.

Il faut prendre garde surtout que le personnage intéressant n'entende rien qui puisse l'avilir. La fierté et la colère d'Assur, dans *Sémiramis*, n'ont rien qui dégrade Arsace aux yeux du spectateur.

§. XVII. IMPRÉCATIONS. Les imprécations font un grand effet sur le théâtre, lorsqu'elles échappent à

la passion, ou plutôt à une colère qui paraît juste, et qu'elles se réalisent sur un innocent : elles jettent alors celui qui les a faites dans un désespoir accablant, qui fait qu'on le plaint d'autant plus que son imprudent emportement le précipite dans un malheur plus grand. Telles sont les imprécations terribles de Thésée contre son fils, qu'il croit coupable, et qui ne l'est pas :

Et toi, Neptune, et toi, si jadis mon courage,
D'infâmes assassins nettoya ton rivage,
Souviens-toi que, pour prix de mes efforts heureux,
Tu promis d'exaucer le premier de mes vœux.
Dans les longues douleurs d'une prison cruelle,
Je n'ai point imploré ta puissance immortelle;
Avare du secours que j'attends de tes soins,
Mes vœux l'ont réservé pour de plus grands besoins.
Je l'implore aujourd'hui : venge un malheureux père.
J'abandonne ce traître à toute ta colère.
Étouffe dans son sang ses désirs effrontés:
Thésée, à tes fureurs, connaîtra tes bontés.

Cette horrible imprécation a son effet : et quelle est la consternation de ce malheureux père, lorsqu'il apprend que Neptune a exaucé son vœu, et qu'il reconnaît en même temps l'innocence de son vertueux fils !

CHAPITRE II.

§. 1.er CARACTÈRES. Le caractère dans les personnages qu'un poëte dramatique introduit sur la scène, est l'inclination ou la passion dominante qui éclate dans toutes les démarches et les discours de ces personnages ; il est le principe et le premier mobile de toutes leurs actions; par exemple, l'ambition dans

César, la jalousie dans Hermione, la vengeance dans Atrée, la probité dans Burrhus.

L'art de dessiner, de soutenir, de renforcer un caractère, est une des parties les plus importantes de l'art dramatique; et quoique les principes soient à peu près les mêmes pour la tragédie et la comédie, nous séparerons les deux genres, pour éviter de dire des choses trop vagues, et nous commencerons par la tragédie.

Les tragiques grecs paraissent n'avoir fait qu'ébaucher cette partie de leurt art. Homère fût leur maître en ceci comme en tout; mais il alla beaucoup plus loin que tous ses imitateurs. Achille, Agamemnon, Ajax, Ulysse, sont peints plus fortement dans l'Iliade que dans les poëtes qui les ont introduits sur la scène, quoique le théâtre exige des traits plus caractérisés. C'est que les tragiques grecs, contens de dessiner d'après Homère, et de ne point démentir l'idée qu'on s'était faite de leurs personnages, ne songeaient point à y ajouter.

Ce sont les modernes qui ont senti les premiers que chaque mot échappé à leur personnage, devait peindre son ame; la montrer toute entière, la distinguer de toutes les autres, d'une manière neuve et frappante, renforcer son caractère, et le porter au point, par-delà lequel il cesserait d'être dans la nature.

C'est Corneille qui nous a donné les premières leçons de ce grand art : et s'il y a manqué dans Cinna, qui est quelquefois trop avili, dans Horace, qui devient l'assassin de sa sœur; on le retrouve dans Rodrigue, Chimène, Pauline, Cléopâtre et Nicomède.

Racine est admirable en cette partie ; et, hors Néron et Mithridate, dégradés par la supercherie dont ils usent envers leurs rivaux, tous les autres soutiennent l'idée que le poëte a donnée d'eux dès les premiers vers, et chaque mot y ajoute un nouveau trait. Toutes ses pièces et celles de Voltaire sont des applications de ce précepte.

Les premiers mots du principal personnage doivent peindre son caractère, et d'une manière attachante. Voyez, dans Bajazet, comme l'ame d'Acomat se développe avec l'exposition du sujet ; comme Rhadamiste vous saisit, quand, dès les premiers vers, il dit à son ami :

Ne me regarde plus que comme un furieux,
Trop digne du courroux des hommes et des dieux,
Qu'a proscrit dès long-temps la vengeance céleste ;
De crimes, de remords, assemblage funeste ;
Indigne de la vie et de ton amitié,
Objet digne d'horreur, mais digne de pitié ;
Traître envers la nature, envers l'amour, perfide,
Usurpateur, ingrat, parjure, parricide ;
Sans les remords affreux qui déchirent mon cœur,
Hiéron, j'oublîrais qu'il est un ciel vengeur.

Remarquez comme la déclaration d'Orosmane à Zaïre rassemble tous les traits de son caractère : excès d'amour, fierté, générosité, violence, germe de jalousie, etc.

Soutenir un caractère est aussi essentiel que de l'établir avec force. Il faut que le sentiment dominant se montre sous des formes toujours nouvelles.

La passion dominante de Mithridate est sa haine contre les Romains. Avec quel art Racine la mêle à toutes les autres ! Mithridate vaincu, amoureux, ja-

loux, incertain des sentimens de Monime, arrive dans Nymphée. Après le reproche qu'il fait à ses fils, ses premiers mots sont :

Tout vaincu que je suis, et voisin du naufrage,
Je médite un dessein digne de mon courage.

et c'est d'aller attaquer Rome.

Dans la scène avec Arbate même, en soupçonnant Xipharès d'être son rival, il lui fait un mérite de sa haine contre les Romains :

Je sais que de tout temps, à mes ordres soumis,
Il hait autant que moi nos communs ennemis.

Il s'applaudit de ce que ses soupçons tombent plutôt sur Pharnace :

Que Pharnace m'offense ; il offre à ma colère
Un rival dès long-temps soigneux de me déplaire,
Qui toujours des Romains admirateur secret,
Ne s'est jamais contr'eux déclaré qu'à regret.

Cette haine paraît même dans la scène avec Monime ; c'est elle qui amène la belle scène où Mithridate développe son grand dessein d'aller assiéger Rome. Lorsque Pharnace refuse d'épouser la fille du roi des Parthes, Mithridate lui dit :

Traître, pour les Romains tes lâches complaisances
N'étaient pas à mes yeux d'assez noires offenses !
Il te fallait encor les perfides amours
Pour être le supplice et l'horreur de mes jours !

Dans la scène où il feint de vouloir que Monime épouse Xipharès, il lui dit :

Cessez de prétendre à Pharnace :
Je ne souffrirai point que ce fils odieux,
Que je viens pour jamais de bannir de mes yeux,

Possédant une amour qui me fut déniée,
Vous fasse des Romains devenir l'alliée.

Et dans l'éloge de Xipharès :

C'est un autre moi-même,
Un fils victorieux, qui me chérit, que j'aime,
L'ennemi des Romains.....

Il apprend ensuite que ce fils est aimé de la reine : il a résolu sa mort; il s'écrie :

Sans distinguer entr'eux qui je hais ou qui j'aime,
Allons et commençons par Xipharès lui-même.
Mais quelle est ma fureur, et qu'est-ce que je dis?
Tu vas sacrifier; qui, malheureux? ton fils?
Un fils que Rome craint, qui peut venger son père

Et quand Mithridrate revient mourant, c'est pour dire :

Le Ciel n'a pas voulu qu'achevant mon dessein,
Rome en cendres me vît expirer dans son sein :
Mais au moins quelque joie en mourant me console;
J'expire environné d'ennemis que j'immole;
Dans leur sang odieux j'ai pu tremper mes mains,
Et mes derniers regards ont vu fuir les Romains.

L'auteur de Rhadamiste a peint Pharasmane comme un maître terrible, un père redoutable à ses enfans; et Pharasmane, teint du sang d'un de ses fils qu'il a immolé sans le connaître, dit à l'autre :

Courez vous emparer du trône d'Arménie;
Avec mon amitié je vous rends Zénobie :
Je dois ce sacrifice à mon fils malheureux.
De ces lieux cependant éloignez-vous tous deux :
De mes transports jaloux mon sang doit se défendre;
Fuyez, n'exposez plus un père à le répandre.

C'est le dernier vers du rôle et de la pièce. Quel

homme que celui qui, même dans le remords que lui cause le meurtre d'un de ses fils, craint d'attenter à la vie de l'autre !

Souvent le poëte a besoin de renforcer un caractère, pour fonder un événement nécessaire à la constitution de son poëme.

L'auteur de Brutus donne à Titus, que l'on veut séduire, un confident adroit, courageux, qui, sous le voile de l'amitié, travaille pour lui-même. C'est de Messala qu'on a dit :

Il est ferme, intrépide, autant que si l'honneur
Ou l'amour du pays excitait sa valeur ;
Maître de son secret, et maître de lui-même,
Impénétrable et calme en sa fureur extrême....

Messala apprend à Titus que Tiberinus, son frère, livrera à Tarquin la porte Quirinale. Titus s'écrie :

Mon frère trahit Rome !

MESSALA.

Il sert Rome et son roi,
Et Tarquin, malgré vous, n'acceptera pour gendre
Que celui des Romains qui l'aura pu défendre.

TITUS.

Ciel ! perfide, écoutez : mon cœur long-temps séduit,
A méconnu l'abîme où vous m'avez conduit ;
Vous pensez me réduire au malheur nécessaire
D'être ou le délateur ou complice d'un frère :
Mais plutôt votre sang.....

MESSALA.

Vous pouvez m'en punir ;
Frappez, je le mérite, en voulant vous servir.
Du sang de votre ami, que votre main fumante,
Y joigne encor le sang d'un frère et d'une amante ;

Et, leur tête à la main, demandez au sénat,
Pour prix de vos vertus, l'honneur du consulat;
Ou moi-même à l'instant, déclarant les complices,
Je m'en vais commencer ces affreux sacrifices.

TITUS.

Demeure, malheureux, ou crains mon désespoir.

Le caractère de Messala, développant tout-à-coup tant de courage, d'audace et d'adresse, achève de justifier, pour ainsi dire, Titus aux yeux des spectateurs: on sent, qu'assiégé par un tel homme, il est impossible qu'il ne succombe pas.

La nécessité exige quelquefois qu'un héros fasse une démarche qui semble affaiblir son caractère. L'art consiste à le relever sur-le-champ et à le montrer plus grand encore. En voici un exemple.

Dans l'Andronic de Campistron, Andronic, lié d'intérêt avec les Bulgares, veut engager les ministres de son père à intercéder pour eux auprès de l'empereur. Ces deux ministres sont les ennemis du jeune prince qui leur fait cette prière. Un d'eux semble montrer quelque opposition; le prince l'interrompt:

Arrêtez: il me reste à vous dire
Que je dois être un jour le maître de l'empire.

On sent combien ce mot relève le caractère du héros, qui avait été obligé de faire une prière inutile à des hommes qu'il hait, et même qu'il méprise.

Acomat, dans Bajazet, est un personnage assez important, pour qu'on ne le voie pas se dégrader sans peine. Bajazet lui apprend l'alternative où il est d'épouser Roxane ou de mourir. Hé bien! dit Acomat,

Promettez; affranchi du péril qui vous presse,
Vous verrez de quel poids sera votre promesse.

BAJAZET.

Moi!

ACOMAT.

Ne rougissez point : le sang des Ottomans
Ne doit point en esclave obéir aux sermens.
Consultez ces héros que le droit de la guerre
Mena victorieux jusqu'au bout de la terre;
Libres dans leur victoire, et maîtres de leur foi,
L'intérêt de l'état fut leur unique loi;
Et d'un trône si saint, la moitié n'est fondée
Que sur la foi promise et rarement gardée.
Je m'emporte, seigneur.....

Quoique ces idées aient été, en effet, celles des Sultans; des Français peuvent en être révoltés, et croire qu'elles avilissent Acomat; mais ces mots, *je m'emporte*, *seigneur*, relèvent son caractère, et le réconcilient avec le spectateur.

Les remords d'un héros, les reproches qu'il se fait d'une faiblesse ou d'un crime, contribuent encore beaucoup à le rendre intéressant. Qui ne pardonne à Mithridate son amour et sa jalousie, en entendant ces beaux vers?

O Monime! ô mon fils! inutile courroux!
Et vous, heureux Romains, quel triomphe pour vous,
Si vous saviez ma honte, et qu'un ami fidèle,
De mes lâches combats vous portât la nouvelle!
Quoi? des plus chères mains craignant les trahisons,
J'ai pris soin de m'armer contre tous les poisons;
J'ai su, par une longue et pénible industrie,
Des plus mortels venins prévenir la furie:
Ah! qu'il eût mieux valu, plus sage et plus heureux,
Et repoussant les traits d'un amour dangereux,
Ne pas laisser remplir d'ardeurs empoisonnées
Un cœur déjà glacé par le froid des années!

On était fâché de voir que Mithridate vaincu, méditant un grand dessein, se livrât à l'amour et à la jalousie. Après ces vers, il est presque aussi grand que s'il n'avait point eu de faiblesse.

Un auteur doit avoir grand soin de ne rien mêler dans le caractère d'un personnage qui puisse repousser ou affaiblir l'intérêt qu'il a dessein d'y répandre. Cette faute n'est pas sans exemple, et l'on y tombe de trois manières :

1.° En rappelant des actions passées qui flétrissent le personnage ;

2.° En lui faisant faire ou penser, dans le cours même de la pièce, quelque chose qui l'avilit ;

3.° En faisant prévoir qu'il doit démentir dans la suite, ce qu'il a actuellement d'estimable. C'est peut-être le défaut qu'on peut reprocher à Athalie. Le spectateur, pendant toute la pièce, s'intéresse à Joas : après le couronnement de ce prince, Joas embrasse Zacharie, fils du grand-prêtre, son bienfaiteur, qui s'écrie :

Enfans, ainsi toujours puissiez-vous être unis !

Ce souhait, qui rappelle au spectateur que Joas sera un jour souillé du sang de Zacharie, affaiblit l'intérêt que l'on a pris à ce jeune prince.

L'art consiste à déployer le caractère d'un personnage et tous ses sentimens, par la manière dont on le fait parler, et non par la manière dont ce personnage parle de lui. A-t-il l'ame noble et fière ? que tout ce qu'il dit porte l'empreinte de cette noblesse et de cette fierté ; mais qu'il se garde bien de se vanter de sa hauteur. C'est le défaut de Corneille ;

Il fait toujours dire à ses héros qu'ils sont grands : ce serait les avilir, s'ils pouvaient l'être. L'opposé de la magnanimité est de se dire magnanime.

Racine n'a jamais manqué à cette règle : il peint de grandes ames qui semblent ignorer qu'elles sont grandes. En voici un exemple : Bajazet en scène avec Atalide, lui déclare qu'il aime mieux mourir que de tromper Roxane, en lui faisant espérer qu'il l'épousera quand il sera monté sur le trône. Il ajoute, pour justifier ce refus :

Ne vous figurez point que dans cette journée,
D'un lâche désespoir ma vertu consternée,
Craigne les soins d'un trône où je pourrais monter,
Et par un prompt trépas, cherche à les éviter.
J'écoute trop, peut-être, une imprudente audace :
Mais sans cesse occupé des grands noms de ma race,
J'espérais que, fuyant un indigne repos,
Je prendrais quelque place entre tant de héros ;
Mais quelque ambition, quelqu'amour qui me brûle,
Je ne puis plus tromper une amante crédule.

Quelle ame que celle qui craint d'être soupçonnée de chercher la mort, pour éviter les dangers d'une conspiration ! voilà comme Racine peint presque toujours. Rappelons encore la manière dont il montre l'ame entière de Roxane : elle s'adresse à Atalide, que Bajazet vient de quitter :

Il vous parlait : quels étaient ses discours, Madame ?

ATALIDE.

Moi, Madame ! il vous aime toujours.

ROXANE.

Il y va de sa vie, au moins que je le croye.

Par ce dernier vers, Roxane annonce sans emphase, et comme malgré elle, toute la violence et les excès dont elle est capable, si elle apprend que Bajazet aime Atalide. Un mot qui échappe du cœur, peint mieux que les menaces directes les plus violentes.

Il faut toujours peindre les caractères dans un degré élevé : rien de médiocre, ni vertus, ni vices. Ce qui fait les grandes vertus, ce sont les grands obstacles qu'elles surmontent.

Le vieil Horace sacrifie l'amour paternel à l'amour de la patrie : voilà un grand amour pour la patrie. Pauline, malgré la passion qu'elle a pour Sévère, qu'elle pourrait épouser après la mort de Polieucte, veut que ce même Sévère sauve la vie à Polieucte : Quel admirable attachement à son devoir ! Un seul de ces traits suffirait pour faire un grand caractère.

Les vices ont aussi leur perfection. Un demi-tyran serait indigne d'être regardé ; mais l'ambition, la cruauté, la perfidie, poussées à leur plus haut point, deviennent de grands objets.

La tragédie demande encore qu'on les rende, autant qu'il est possible, de beaux objets ; il faut donner au crime un air de noblesse et d'élévation. L'ambition est noble quand elle ne se propose que des trônes ; la cruauté l'est en quelque sorte quand elle est soutenue d'une grande fermeté d'ame ; la perfidie même l'est aussi quand elle est soutenue d'une extrême habileté.

Le théâtre n'est pas ennemi de ce qui est vicieux, mais de ce qui est bas et petit. Néron qui se cache derrière une tapisserie pour épier deux amans ; Mithridate qui a recours à une petite ruse comique pour

surprendre le secret de Monime, sont des personnages indignes de la scène tragique.

Les caractères bas ne peuvent y être admis que lorsqu'ils servent à faire valoir des caractères supérieurs, et c'est peut-être ce qui sert à faire tolérer Prusias dans *Nicomède*, et Félix dans *Polieucte*.

Ceux qui veulent justifier les poëtes d'avoir peint de tels hommes, disent qu'ils sont dans la nature. Mais on leur répond : N'y a-t-il pas quelque chose de plus parfait, de plus rare, de plus noble, qui est aussi dans la nature? c'est cela qu'on voudrait voir.

Si quelque chose pouvait être au-dessous des caractères bas et méprisables, ce serait les caractères faibles et indécis. Ils ne peuvent jamais réussir, à moins que leur incertitude ne naisse d'une passion violente, et qu'on ne voie dans cette indécision même l'effet du sentiment dominant qui les emporte. Tel est Pyrrhus dans *Andromaque*.

Les caractères doivent être à la fois naturels et attachans; il ne faut jamais leur donner de ces sentimens trop bizarres, dont les spectateurs ne sentiraient pas les semences en eux-mêmes. On veut rencontrer l'homme partout, et on ne s'intéresse point à des portraits chimériques, qui ne ressemblent à rien de ce qu'on connaît. Les singularités ne s'attirent point de créance au théâtre, et privent le spectateur du plaisir d'une imitation dont il puisse juger.

Les caractères ne peuvent être attachans que de trois manières, ou par la vertu parfaite et sans mélange, ou par des qualités imposantes auxquelles le préjugé a lié des idées de grandeur et de vertu, ou par

un assemblage de vertus et de faiblesses reconnues pour telles.

Les caractères absolument vertueux sont rares, parce qu'ils ne sont pas susceptibles de variété; et l'on a remarqué, avec raison, qu'un stoïcien ferait peu d'effet au théâtre. Il n'y a sur la scène qu'un seul héros qui y fasse quelque plaisir, en se gouvernant toujours par les principes d'une vertu tranquille; c'est *Régulus* dans la pièce de Pradon. Si cette idée fût venue à un homme de génie, et qui, par l'exécution, ne fût pas demeuré au-dessous, peut-être aurions-nous une tragédie d'un genre nouveau.

Enfin, on rend un personnage intéressant par le mélange des vertus et des faiblesses reconnues pour telles : c'est même la voie la plus sûre : on admire moins, mais on est plus touché. C'est que ceux en qui nous voyons nos faiblesses ont plus de droit sur notre cœur, et sont plus proches de nous que les autres. Notre amour propre voit avec plaisir nos défauts unis à de grandes qualités.

De plus, ces caractères mêlés sont dans un trouble continuel, où ils nous entretiennent nous-mêmes : ce n'est qu'un long combat de passions et de vertus, où, tantôt vaincus et tantôt vainqueurs, ils nous communiquent autant de divers mouvemens; et c'est cette agitation, ce sont ces secousses de l'ame, qui font le plaisir de la tragédie.

Ces personnages sont de deux espèces : ceux qui sont totalement odieux, et qu'on ne doit montrer qu'autant qu'il est nécessaire pour redoubler le péril des principaux personnages; et ceux qui ne sont odieux qu'en partie, comme Médée et Cléopâtre dans *Rodo-*

gune, qui rachètent leurs crimes par une grande intrépidité d'ame que l'une montre dans sa vengeance et l'autre dans son ambition.

Un des grands secrets de l'art dramatique, c'est de faire sans cesse contraster les caractères avec les situations.

Caractère dans la comédie.

La définition de ce mot est la même, relativement à la comédie, que celle que nous en avons donnée pour le tragique. Même nécessité de le faire sans cesse sortir, de le renforcer quand on l'a affaibli, de le soutenir jusqu'au dernier moment; mais les moyens ne sont pas les mêmes, et c'est pour cela que nous allons entrer dans quelques détails, en nous autorisant toujours par des exemples.

De tous les anciens comiques grecs, il ne nous reste qu'Aristophane, et nous ne pouvons juger de Ménandre et de Diphile que par les pièces que Plaute et Térence ont imitées de ces deux poëtes. Il ne paraît pas que ni les uns ni les autres se soient attachés à la peinture détaillée d'un caractère.

Aristophane prodigue les traits de satire sur le gouvernement, sur les particuliers : il peint tel ou tel homme, mais non pas un de ces caractères qui peuvent appartenir à un ordre quelconque de citoyens.

Plaute et Térence peignent bien un fils libertin, amoureux d'une courtisanne qui le trompe; un père brusque et grondeur, un valet fripon, un parasite rampant; mais ils ne paraissent pas avoir rassemblé dans un seul homme tous les traits qui forment un

caractère particulier à une classe de la société. L'*Aulularia* est la seule où l'auteur montre ce dessein d'une manière évidente.

Les Espagnols et les Italiens du quinzième et du seizième siècle, ont fait quelques pièces, dont le titre annonce la peinture d'un caractère; mais ils l'ont rarement approfondi.

Il était réservé à Molière de recueillir tous les traits qui forment un jaloux, un avare, un hypocrite; de les faire sortir les uns par les autres, et d'en former un ensemble théâtral.

Pour connaître la différence du théâtre ancien et du moderne, il suffit de comparer l'*Aulularia* de Plaute et l'*Avare* de Molière. Le premier se contente de représenter un vieillard avare, qui se prive de tout, qui veille nuit et jour pour garder une marmite pleine d'or, qu'on lui enlève. Que fait Molière? Il descend dans le fond du cœur : il a vu que l'avarice est accompagnée de la défiance et de l'usure, de la bassesse et de la dureté du cœur : qu'un avare est mauvais maître, mauvais père; qu'il pousse les enfans les plus respectueux à lui manquer de respect; que sa lésine les force à recourir à des moyens ruineux pour satisfaire leurs désirs. C'est dans tous les vices, qui font partie du caractère de l'avare, que Molière a pris les incidens de sa pièce; et il a mis toutes ces vérités en action d'une manière attachante et comique.

Enfin, ce sont les caractères qui doivent former l'intrigue de l'action, et lui donner le mouvement.

Les pièces de caractère sont plus goûtées aujourd'hui que les pièces d'intrigue, parce que ces der-

nières ne sont que l'ombre de la vérité, et que les autres en sont une fidèle image : l'illusion qu'elles produisent est plus forte, et le cœur en est plus vivement touché. Mais tous les caractères ne sont pas également propres à être mis sur le théâtre. Un caractère comme celui de l'*Avare* ou du *Tartuffe* fournit abondamment de la matière pour une pièce en cinq actes ; mais un caractère qui ne présenterait pas ces grands traits, et qui n'en serait qu'une nuance, comme le *Ménager*, par exemple, ne serait point suffisant pour fournir cinq actes, et même serait peu théâtral.

Quelquefois le poëte peut se servir d'un caractère principal, et lui associer plusieurs caractères qui lui soient subordonnés. Tel est l'artifice de Molière dans le *Misantrope*. Il fait du Misantrope le principal objet de sa fable, et y joint en même temps les caractères de la Coquette, de la Médisante et des Petits-Maîtres, sans que le caractère principal fasse par lui-même l'intrigue de l'action. Tous les caractères qui environnent le Misantrope, et tout ce qui arrive dans l'action, se rapporte à lui ; c'est le seul art qu'on pouvait employer dans une telle pièce.

Souvent le poëte rassemble dans une comédie plusieurs caractères, dont aucun ne brille assez pour éclipser les autres et être regardé comme le caractère principal. De ce genre sont l'*École des Maris*, l'*École des Femmes*, etc. C'est qu'aucun caractère de ces pièces ne lui fournissait de grands traits, comme l'*Avare*, *Georges-Dandin*, le *Bourgeois Gentilhomme* ; et l'auteur a cherché du comique dans la vivacité de son intrigue.

Plusieurs auteurs ont prétendu qu'une comédie de caractère n'était pas susceptible d'intrigue, ou du moins qu'elle n'en admettait qu'une très-légère. Il paraît qu'une comédie dénuée d'intrigue sera toujours défecteuse; et peut-être celle du *Misantrope* n'est-elle pas assez attachante. Mais, d'un autre côté, il ne faut pas que l'intérêt particulier d'aucun des personnages accessoires devienne le mobile de l'action théâtrale. Une intrigue de cette nature cache et fait oublier les beautés du caractère, soit en les éloignant de la mémoire du spectateur, soit en les confondant avec des actions étrangères, qui affaiblissent ou plutôt anéantissent l'objet principal.

Mais quand c'est le caractère qui sert à intriguer l'action, l'intrigue ne détournera jamais du caractère l'attention des spectateurs, parce que le caractère marchera toujours à côté d'elle. Arrive-t-il quelque incident ou quelque coup de théâtre dans le temps que le principal personnage est hors de la scène? c'est le caractère principal qui le produit; c'est ce principal personnage qu'on applaudit, tout absent qu'il est, et c'est lui qui fait rire; et lorsque, dans la scène suivante, ce personnage principal revient sur le théâtre, le spectateur se rappelle avec plaisir ce que son caractère vient de produire. Les ouvrages de Molière sont pleins de traits de cette espèce.

C'est une question, si l'on peut et si l'on doit, dans le comique, charger les caractères pour les rendre plus ridicules. D'un côté, il est certain qu'un auteur ne doit jamais s'écarter de la nature, ni la faire grimacer: d'un autre, il n'est pas moins évident que, dans une comédie, on doit peindre le ridicule, et

même fortement. Or, il semble qu'on ne saurait mieux réussir qu'en rassemblant le plus grand nombre de traits propres à le faire connaître, et par conséquent qu'il est permis de charger les caractères.

Il y a en ce genre deux extrémités vicieuses, et Molière a connu mieux que personne le point de perfection qui tient le milieu entre elles.

§. II. Passions. Dans le drame, ce sont les sentimens, les mouvemens, les actions passionnées que le poëte donne à ses personnages. Les passions sont, pour ainsi dire, la vie et l'esprit des poëmes un peu longs. Tout le monde en connaît la nécessité dans la tragédie et la comédie : l'épopée même ne peut pas subsister sans elles.

Ce n'est pas assez que la narration, dans le poëme épique, soit surprenante, il faut encore qu'elle remue, qu'elle soit passionnée, qu'elle transporte l'esprit du lecteur, et qu'elle le remplisse de chagrin, de joie, de terreur ou de quelque autre passion violente ; et cela pour des sujets qu'il sait n'être que fictions.

Quoique les passions soient toujours nécessaires, cependant toutes ne sont pas également nécessaires, ni convenables en toute occasion. La comédie a pour son partage la joie et les surprises agréables ; au contraire, la terreur et la compassion sont les passions qui conviennent à la tragédie.

La passion la plus propre à l'épopée, comme tenant le milieu entre les deux autres, participe aux espèces de passions qui leur conviennent, comme nous le voyons dans le quatrième livre de l'Énéide, et dans les jeux et les divertissemens du cinquième.

En effet l'admiration participe de chacune : nous admirons avec joie les choses qui nous surprennent agréablement, et nous voyons avec une surprise mêlée de terreur et de douleur celles qui nous épouvantent et nous attristent.

Outre la passion générale qui distingue le poëme épique du poëme dramatique, chaque épopée a sa passion particulière qui la distingue des autres poëmes épiques. Cette passion particulière suit toujours le caractère du héros. Ainsi la colère et la terreur dominent dans l'Iliade, à cause qu'Achille est emporté et le plus terrible des hommes ; l'Énéide est remplie de passions plus douces et plus tendres, parce que tel est le caractère d'Énée ; et la prudence d'Ulysse dominant toutes les passions, nous n'en trouvons aucune dans l'Odyssée.

Pour ce qui regarde la conduite des passions, afin de leur faire produire leur effet, deux choses sont requises, savoir : que l'auditoire soit préparé et disposé à les recevoir, et qu'on ne mêle point ensemble plusieurs passions incompatibles.

La nécessité de préparer l'auditoire est fondée sur la nécessité naturelle de prendre les choses où elles sont, dans le dessein de les transporter ailleurs.

Il est aisé de faire l'application de cette maxime. Un homme est tranquille et à l'aise, et vous voulez exciter en lui une passion par un discours fait dans ce dessein : il faut donc commencer d'une manière calme, et par ce moyen vous joindre à lui ; et ensuite, marchant ensemble, il ne manquera pas de vous suivre dans toutes les passions par lesquelles vous le conduirez insensiblement.

Si vous faites voir votre colère d'abord, vous vous rendrez aussi ridicule et vous ferez aussi peu d'effet qu'Ajax dans les Métamorphoses (où l'ingénieux Ovide donne un exemple sensible de cette faute) : il commence sa harangue par le fort de la passion et avec les figures les plus fortes, devant ses juges, qui sont dans la tranquillité la plus profonde.

Dans le poëme dramatique, le jeu des passions est une des plus grandes ressources des poëtes. Ce n'est pas un problème que de savoir si l'on doit les exciter sur le théâtre; la nature du spectacle, soit comique, soit tragique, sa fin, ses succès, démontrent assez que les passions font une des parties les plus essentielles du drame, et que sans elles tout devient froid et languissant dans un ouvrage où tout doit être, autant qu'il se peut, mis en action.

Pour en juger dans les ouvrages de ce genre, il suffit de les connaître et de savoir discerner le ton qui leur convient à chacune; car, comme dit Despréaux, chaque passion parle un langage différent :

> La colère est superbe et veut des mots altiers;
> L'abattement s'explique en des termes moins fiers.
>
> *Art. poet.* III.

Ce n'est pas ici le lieu d'exposer la nature de chaque passion en particulier; les effets, les ressorts qu'il faut employer; les routes que l'on doit suivre pour les exciter : c'est dans ce qu'en a écrit Aristote, au second livre de sa rhétorique, qu'il faut en puiser la théorie.

L'homme a des passions qui influent sur ses jugemens et sur ses actions; rien n'est plus constant :

toutes n'ont pas le même principe : les fins auxquelles elles tendent, sont aussi différentes entre elles que les moyens qu'elles emploient pour y arriver. Elles affectent le cœur chacune de la manière qui lui est propre ; elles inspirent à l'esprit des pensées relatives à ces impressions ; et comme, pour l'ordinaire, ces mouvemens intérieurs sont trop violens et trop impétueux pour ne pas éclater au dehors, ils n'y paraissent qu'avec des tons qui les caractérisent et qui les distinguent : ainsi l'expression, qui est la peinture de la pensée, est aussi convenable et proportionnée à la passion, dont la passion elle-même n'est que l'interprète.

Quoique en général chaque passion s'exprime différemment d'une autre passion, il est cependant bon de remarquer qu'il en est quelques-unes qui ont entre elles beaucoup d'affinité, et qui empruntent, pour ainsi dire, le même ton ; telles sont, par exemple, la haine, la colère, l'indignation. Or, pour en discerner les diverses nuances, il faut avoir recours au fond des caractères, remonter au principe de la passion, examiner les motifs et l'intérêt qui font agir les personnages introduits sur la scène.

Mais la plus grande utilité qu'on puisse retirer de cette étude, c'est de connaître le cœur humain, ses replis, les ressorts qui le font mouvoir, par quels motifs on peut l'intéresser en faveur d'un objet ou le prévenir contre ; enfin, comment il faut mettre à profit les faiblesses mêmes des hommes pour les éclairer et les rendre meilleurs : car si l'image des passions violentes ne servait qu'à en allumer de semblables dans le cœur des spectateurs, le poëme dramatique

deviendrait aussi pernicieux qu'il peut être utile pour former les mœurs.

L'amour et la haine sont les deux grandes passions que la tragédie emploie pour exciter dans l'ame la terreur et la pitié : tout le jeu, tous les combats des autres passions ne sont mis en usage que pour exciter ces deux-là, qui sont celles dont les émotions ébranlent l'ame plus fortement et plus long-temps.

Par l'amour on n'entend pas seulement cette inclination d'un sexe pour l'autre. Dans ce sens, il est certainement très-tragique; mais il faut qu'il domine en tyran : il n'est pas fait pour la seconde place.

La tendresse d'une mère pour son fils, la voix de la nature qui se fait entendre dans des cœurs liés par le sang, l'attachement d'une ame romaine pour sa patrie, l'amitié héroïque, telle que celle de Pylade et d'Oreste : tous ces sentimens appartiennent à l'amour.

La pitié s'excite par l'injustice et l'excès des maux qui accablent celui qui ne les a pas mérités; et autant notre ame compatit à ses malheurs, autant elle hait et déteste ceux qui en sont les auteurs.

§. III. Ambition. Cette passion ayant été pour plusieurs hommes une source de vertus, de crimes et de malheurs, est devenue un ressort digne de la tragédie : mais pour être vraiment théâtrale elle a besoin de se proposer les plus grands objets.

Un ambitieux qui n'a que de petits motifs, est indigne de paraître sur la scène tragique. Félix, qui dans *Polieucte* n'aspire qu'à une plus grande faveur auprès de son maître, et qui, pour l'obtenir, exige une bassesse de sa fille; Prusias, qui ne souhaite que de

régner précairement sous l'autorité des Romains, à qui il est prêt de sacrifier son fils; Narcisse, qui trahit le fils de son bienfaiteur pour être le premier flatteur de Néron, révoltent par leur bassesse : et ce dernier rôle serait presque aussi insupportable que les deux autres, sans la supériorité de l'exécution, et sans la profonde connaissance du cœur humain, qui règne dans la scène où Narcisse engage de nouveau Néron dans le dessein d'empoisonner Britannicus; scène qui contient une des plus belles leçons qu'on ait jamais données aux rois.

On s'est plaint, et peut-être avec quelque raison, que l'ambition d'Agrippine n'était pas assez grande pour être dramatique; plusieurs personnes s'embarrassent très-peu qu'Agrippine ait ou n'ait pas le premier crédit dans Rome : cette critique, peut-être trop sévère, sert au moins à faire voir combien l'importance des intérêts est nécessaire au théâtre. Voyez César dans *Rome sauvée* : c'est bien là l'ambition d'un héros :

Ma haine pour Caton, ma fière jalousie,
Des lauriers dont Pompée est couvert en Asie,
Le crédit, les honneurs, l'éclat de Cicéron,
Ne m'ont déterminé qu'à surpasser leur nom.
Sur les rives du Rhin, de la Seine et du Tage
La victoire m'appelle, et voilà mon partage.
J'ignore mon destin; mais si j'étais un jour,
Forcé par les Romains de régner à mon tour,
Avant que d'obtenir une telle victoire,
J'étendrai, si je puis, leur empire et leur gloire;
Je serai digne d'eux, et je veux que leurs fers,
D'eux-mêmes respectés, de lauriers soient couverts.

Voyez surtout celle de Mahomet :

Je suis ambitieux; tout homme l'est, sans doute:

Mais jamais roi, pontife, ou chef, ou citoyen,
Ne conçut un dessein aussi grand que le mien.
Ne me reproche point de tromper ma patrie :
Je détruis sa faiblesse et son idolâtrie ;
Sous un roi, sous un dieu, je viens la réunir ;
Et pour la rendre illustre, il la faut asservir.

Si la texture de votre ouvrage vous oblige de donner de l'ambition à un personnage subalterne, qu'au moins cette ambition soit forcenée ; qu'elle s'indigne des obstacles qu'on lui oppose, des ménagemens qu'elle doit garder. Écoutez Assur dans *Sémiramis* :

Chagrin toujours cuisant, honte toujours nouvelle ;
Quoi ! ma gloire, mon rang, mon destin dépend d'elle !
Quoi ! j'aurai fait mourir et Ninus et son fils,
Pour ramper le premier devant Sémiramis !
Pour languir dans l'éclat d'une illustre disgrace,
Près du trône du monde, à la seconde place !

Admirez quelle prudence et quelle suite il a mis dans ses projets : s'il a été obligé d'employer de petits moyens, remarquez comme tout est relevé par la beauté du style et par la profonde connaissance du cœur humain, que le poëte attribue au personnage.

C'est en vain que flattant l'orgueil de ses appas,
J'avais cru chaque jour prendre sur sa jeunesse
Cet heureux ascendant que les soins, la souplesse,
L'attention, le temps, savent si bien donner
Sur un cœur sans dessein, facile à gouverner.

Si vous donnez de l'amour à un ambitieux, songez que cet amour doit s'énoncer autrement que celui d'un jeune prince passionné. Voyez comme Acomat parle à Atalide dans *Bajazet*, Polifonte à Mérope, et surtout Assur à Azema :

On murmure, et déjà Babylone
Demande à haute voix un héritier du trône.
Ce mot en dit assez; vous connaissez mes droits.
Ce n'est point à l'amour à nous donner des rois:
Non qu'à tant de beauté mon ame inaccessible,
Se fasse une vertu de paraître insensible;
Mais pour vous et pour moi j'aurais trop à rougir,
Si le sort de l'État dépendait d'un soupir.
Je puis vous étonner; cet austère langage
Effarouche aisément les grâces de votre âge:
Mais je parle aux héros, aux rois dont vous sortez,
A tous ces demi-dieux que vous représentez.

Plus l'ambition aura fait commettre de crimes au personnage, plus il faudra les couvrir d'un voile de grandeur : c'est ce qui rend le rôle de Cléopâtre si attachant.

Trône, à t'abandonner je ne puis consentir;
Par un coup de tonnerre il vaut mieux en sortir:
Tombe sur moi le ciel, pourvu que je me venge.

Voilà ce qui vous fait voir avec un plaisir mêlé d'horreur, une femme que l'on ne pourrait souffrir, si elle n'exprimait pas ses sentimens avec cette énergie.

Quoique l'ambition soit un ressort tragique peut-être plus puissant que l'admiration, il paraît très-dangereux d'en faire la base d'une tragédie; mais combinée avec la terreur et la pitié, elle peut obtenir les plus grands effets. Rodogune et Mahomet peuvent servir de preuve à cette vérité.

§. IV. Amour. Cette passion est devenue, surtout parmi les modernes, l'ame de tous les théâtres : tragédies, comédies, opéras; elle s'est emparée de tout. Voyons par quels degrés elle y est parvenue, et exa-

minons-la successivement dans la tragédie, la comédie et la tragédie lyrique.

Les anciens n'ont presque pas mis d'amour dans leurs TRAGÉDIES : *Phèdre* est presque la seule pièce de l'antiquité où l'amour joue un grand rôle et soit vraiment théâtral; dans *Alceste*, il est plutôt un devoir qu'une passion.

Les Grecs ne se sont jamais avisés de faire entrer l'amour dans des sujets aussi terribles qu'OEdipe, Électre, Iphigénie en Tauride : de plus, ils n'avaient point de comédiennes; les rôles de femmes étaient joués par des hommes masqués, et il semble que l'amour eût été ridicule dans leur bouche.

Chez les Romains, il n'occupa guères que la scène comique. Il est étonnant que la Didon de Virgile n'ait point appris aux poëtes combien l'amour pourrait devenir terrible et théâtral; peut-être l'était-il dans la Médée d'Ovide, si l'on en juge par son grand succès, et surtout par la manière dont l'auteur a traité cette passion dans plusieurs endroits des Métamorphoses. L'épisode de Myrrha et de Cynire est un modèle que Racine a imité dans *Phèdre*, et surtout dans la confidence de Phèdre à Énone. Le peu d'amour qui se trouve dans les pièces de Sénèque, est froid et déclamateur.

Le *Cid espagnol* fut la première pièce, parmi les modernes, où l'amour fut digne de la scène tragique; c'est là que Corneille apprit le grand art de l'opposer au devoir, et créa un nouveau genre de tragédie. Mais ce grand homme ayant depuis contracté l'habitude de le faire entrer dans des intrigues peu drama-

tiques, où même il ne tenait que le second rang, il devint languissant et froid.

Enfin Racine parut, et Hermione, Roxane, Phèdre, nous apprirent comment il fallait traiter l'amour.

Les grands effets qu'il produisit au théâtre firent croire qu'une pièce ne pouvait s'y soutenir sans lui : on le fit entrer dans des sujets où il était absolument étranger.

Corneille, dans ses discours sur l'art dramatique, recommande de ne donner à l'amour que la seconde place, et de céder la première aux autres passions. Fontenelle, intéressé à étendre les principes de son oncle, fit de cet usage un précepte dans sa Poétique. Racine n'avait rien écrit : on crut Fontenelle, appuyé du grand uom de son oncle. Dès-lors l'on ne vit plus sur la scène tragique que de fades romans dialogués ; et des auteurs qui semblaient n'avoir pas besoin de cette ressource, le firent entrer dans des sujets où il était absolument étranger.

Enfin Voltaire, après avoir malgré lui payé le tribut au goût de son siècle dans *OEdipe*, fit voir dans *Zaïre*, *Alzire*, *Adélaïde*, etc., que l'amour, au théâtre, doit être terrible, passionné, accompagné de remords ; et qu'il doit surtout avoir la première place.

Il faut, ou que l'amour conduise aux malheurs et aux crimes, pour faire voir combien il est dangereux ; ou que la vertu en triomphe, pour montrer qu'il n'est pas invincible : sans cela ce n'est plus qu'un amour d'églogue ou de comédie.

Si vous êtes forcé de ne lui donner que la seconde place, alors imitez Racine dans l'art difficile de le rendre intéressant par des développemens délicats du cœur

humain, par des nuances fines, et surtout par un style correct et soutenu.

Pour que l'amour soit intéressant, il faut que le spectateur le suppose au comble, que ce sentiment subsiste depuis long-temps, qu'il ne soit pas né devant lui comme dans les pièces de la Grange-Chaucel et de quelques autres, où des princesses deviennent amoureuses pour avoir vu le héros un moment; il faut que l'on n'aime pas une femme uniquement pour sa beauté.

On a remarqué qu'on ne s'intéresse jamais sur la scène à un amant lorsqu'on est sûr qu'il sera rebuté. Pourquoi Oreste intéresse-t-il dans *Andromaque ?* C'est que Racine a eu le grand art de faire espérer qu'Oreste serait aimé. Un amant toujours rebuté par sa maîtresse l'est toujours par le spectateur, à moins qu'il ne respire la fureur de la vengeance.

On ne s'intéresse jamais non plus aux amans fidèles sans succès et sans espoir, qui, comme Antiochus dans *Bérénice*, disent :

Je pars fidèle encor, quand je n'espère plus.

C'était une idée prise dans la galanterie ridicule du quinzième et du seizième siècle.

Il y a des personnages qu'il ne faut jamais représenter amoureux : les grands hommes, comme Alexandre, César, Scipion, Caton, Cicéron; parce que c'est les avilir; et les hommes méchans, parce que l'amour dans une ame féroce ne peut jamais être qu'une passion grossière qui révolte au lieu de toucher, à moins qu'un tel caractère ne soit attendri et changé par une passion qui le subjugue.

Si vous introduisez un ambitieux obligé de parler d'amour, qu'il en parle conformément à son caractère; qu'il fasse servir même l'amour à ses desseins, comme Assur, Catilina dans *Rome sauvée* : surtout qu'il ne vienne point parler de son amour après qu'il vient de commettre quelque crime, moins par amour que par ambition.

Si Oreste fait un si grand effet quand il revient devant Hermione après avoir assassiné Pyrrhus par ses ordres, c'est qu'il a été aveuglé par l'amour, et qu'il va être déchiré de remords.

Que la passion du héros paraisse dans tous ses discours et dans toutes ses actions; mais qu'il ne soit jamais discoureur d'amour, comme dans les pièces du grand Corneille et de son frère.

Une scène d'amans contens doit passer fort vîte; et une scène d'amans malheureux, qui appuient sur toutes les circonstances de leur malheur, peut être assez longue sans ennuyer. La curiosité n'a plus rien à faire avec des gens heureux; elle les abandonne, à moins qu'elle n'ait lieu de prévoir qu'ils retomberont bientôt dans le malheur : alors ce contraste diversifie très-agréablement le spectacle qu'on offre à l'esprit, et les passions qui agitent le cœur.

L'amour, dans la comédie, paraît être beaucoup plus à sa place, et personne ne la lui a jamais contestée. Il ne paraît pas jouer un grand rôle dans les pièces d'Aristophane, parce que l'auteur, occupé à faire sans cesse la satire du gouvernement et de ses concitoyens, ne s'est point occupé à peindre les symptômes et les ridicules de cette passion.

Mais quand les poëtes furent forcés de se retran-

cher dans les bornes d'une censure générale, il paraît que l'amour entra pour beaucoup dans les pièces de Ménandre et des poëtes de la comédie nouvelle. Il est le principal ressort de celles de Plaute et de Térence; et on trouve chez eux des peintures très-savantes de cette passion.

Nulle autre passion, en effet, ne paraît plus favorable à la comédie. La finesse, la vivacité des sentimens qu'elle inspire, les brouilleries, les raccommodemens, les dépits, les jalousies, etc., tout concourt à la rendre extrêmement comique.

Tantôt c'est un amant qui fait ce qu'il ne croit pas faire, ou qui dit le contraire de ce qu'il veut dire; qui est dominé par un sentiment qu'il croit avoir vaincu, ou qui découvre ce qu'il prend grand soin de cacher.

Le raccommodement de deux amans dans la *Mère coquette*, la même scène à peu près dans le *Dépit amoureux*, dans le *Tartuffe*, dans le *Bourgeois Gentilhomme :* toutes ces scènes qui ne sont que des développemens de l'Ode d'Horace, *Donec gratus eram tibi;* toutes ces scènes sont des modèles en ce genre.

Racine, avant qu'il eût perfectionné l'idée qu'il avait de la vraie tragédie, avait développé dans *Andromaque* quelques-uns de ces mouvemens; mais il conçut bientôt après qu'il devait les abandonner à Molière.

Dans la vraie comédie, il faut observer de tourner toujours les scènes d'amans en gaieté. Cette attention est d'autant plus nécessaire que ces scènes sont devenues des lieux communs que le spectateur ne

daigne écouter que quand l'auteur développe d'une manière comique les replis du cœur humain dans la passion qui lui est la plus chère.

On a cru long-temps, d'après quelques ariettes des opéra de Quinault, et d'après les ouvrages de presque tous ses successeurs, que l'amour sur la SCÈNE LYRIQUE ne devait être que de la simple galanterie. Mais après la mort de ce poëte, on lui a rendu justice, comme à Racine, sur l'usage qu'il avait fait de l'amour. Ce n'est que depuis ce temps qu'on s'est souvenu que Quinault l'avait peint comme une passion terrible, ennemie du devoir, combattue par les remords, détruisant l'héroïsme, et menant, comme la vraie tragédie, au crime et au malheur. *Alceste*, dans Quinault comme dans Euripide, offre le triomphe de l'amour conjugal. Dans *Thésée*, c'est une Médée qui s'écrie :

Le destin de Médée est d'être criminelle ;
Mais son cœur était fait pour aimer la vertu.
Mon cœur aurait encor sa première innocence
S'il n'avait jamais eu d'amour.
Mon frère et mes deux fils ont été les victimes
De mon implacable fureur ;
J'ai rempli l'univers d'horreur :
Mais le cruel amour a fait seul tous mes crimes.

Dans *Atys*, c'est un amant qui immole sa maîtresse sans la connaître.

Atys, Atys lui-même
Immole ce qu'il aime.

Dans *Roland* et dans *Armide*, ce sont deux héros avilis par l'amour, et qui revolent vers la gloire, en

détestant la mollesse où ils ont langui. Dans *Armide* même, cette morale est développée d'une façon neuve et frappante.

Il est donc incontestable que si l'amour n'a pas occupé la scène lyrique avec autant d'avantage qu'il a paru dans la tragédie, c'est uniquement la faute des poëtes et non celle du genre.

Quinault a précisément suivi la route de Racine. Quand il n'a pu rendre l'amour très-théâtral, il l'a rendu intéressant par des développemens et par un style enchanteur. En voici un exemple. Dans *Isis*, Pirante, qui veut rassurer Hierax sur le sort de son amour, lui dit :

Se peut-il qu'elle dissimule ?
Après tant de sermens, ne la croyez-vous pas ?

HIERAX.

Je ne les crus que trop, hélas !
Ces sermens qui trompaient mon cœur tendre et crédule.
Ce fut dans ces vallons où par mille détours,
Inachus prend plaisir à prolonger son cours :
Ce fut sur son charmant rivage,
Que sa fille volage
Me promit de m'aimer toujours.
Le zéphir fut témoin, l'onde fut attentive
Quand la nymphe jura de ne changer jamais ;
Mais le zéphir léger et l'onde fugitive
Ont enfin emporté les sermens qu'elle a faits.

Quelquefois ce poëte est aussi profond que Racine lui-même dans la connaissance du cœur humain.

Hierax se plaint d'Io et de ses froideurs ; la nymphe lui répond :

C'est à tort que vous m'accusez ;
Vous avez vu toujours vos rivaux méprisés.

HIERAX.

Le mal de mes rivaux n'égale point ma peine.
La douce illusion d'une espérance vaine
Ne les fait point tomber du faîte du bonheur :
Aucun d'eux, comme moi, n'a perdu votre cœur ;
Comme eux, à votre humeur sévère
Je ne suis point accoutumé.
Quel tourment de cesser de plaire,
Quand on a fait l'essai du plaisir d'être aimé !

Voyez encore la déclaration de Pluton à Proserpine, dans l'opéra de ce nom.

Je suis roi des enfers, Neptune est roi de l'onde :
Nous regardons avec des yeux jaloux
Jupiter plus heureux que nous ;
Son sceptre est le premier des trois sceptres du monde.
Mais si de votre cœur j'étais victorieux,
Je serais plus content d'adorer vos beaux yeux,
Au milieu des enfers, dans une paix profonde,
Que Jupiter, le plus heureux des Dieux,
N'est content d'être roi de la terre et des cieux.

Telle est la manière dont ce poëte fait parler l'amour quand il ne le peint pas terrible et passionné, comme dans *Atys* et dans *Armide*. C'est la réunion de ces deux talens qui le met au-dessus de tous ceux qui ont osé marcher sur ses traces dans la carrière qu'il s'était ouverte.

§. v. Amour conjugal. On a cru long-temps que l'amour conjugal n'était pas propre au théâtre : on se fondait sans doute sur ce que la possession refroidit les désirs, et que les sentimens du devoir ne sauraient être aussi vifs que ceux qui sont irrités par la défense.

Si l'expérience du théâtre a souvent confirmé ce

préjugé, ce n'est pas à la nature, c'est aux poëtes qu'il faut s'en prendre. Ou ils n'ont pas mis les époux dans des situations assez fortes pour déployer une passion vive, ou ils n'ont pas mis dans leurs discours les mêmes sentimens de délicatesse, ni cette chaleur qu'ils prodiguaient dans les discours des amans : en un mot, ils ont moins fait sentir la passion que le devoir, et il est vrai que ce n'est pas assez. Ils pouvaient bien par-là attirer l'approbation, exciter l'admiration même; mais non pas cette pitié qui fait entrer, pour ainsi dire, toute l'ame du spectateur dans l'intérêt du personnage.

Joignez l'excès de la passion aux règles étroites du devoir; que deux personnes soient l'une à l'autre, par sentiment, ce que la vertu exige qu'elles soient; que leurs discours et leurs actions soient tout ensemble passionnés et raisonnables : vous toucherez beaucoup plus que par des mouvemens déréglés ou moins autorisés. La raison en est évidente : nous portons au théâtre une raison et un cœur; il faut satisfaire l'une et l'autre. Si les acteurs agissent par vertu, voilà notre sensibilité exercée; mais si la passion et la vertu sont d'accord, voilà tous nos besoins remplis.

Il est étonnant que les modernes aient été prévenus si long-temps contre l'amour conjugal : l'*Alceste* d'Euripide aurait dû leur apprendre qu'il pouvait devenir touchant et dramatique.

Le mauvais succès de *Pertharite* fit croire quelque temps que l'amour conjugal, très respectable dans la société, n'était point recevable sur la scène.

Ce fut la tragédie de *Manlius*, par Lafosse, qui attaqua la première ce préjugé ridicule. On fut touché

de l'amour de Valérie pour son époux, de la tendresse héroïque de ses sentimens, du respect qu'elle mêle à son amour, du ménagement avec lequel elle sonde le cœur de son époux pour y rappeler la vertu et pour assurer son honneur et sa vie.

Le concours de tous ces sentimens forme un caractère si passionné et si raisonnable tout ensemble, que, malgré la terreur dominante de la pièce, on sent encore une espèce de joie à la vue d'une héroïne en qui la passion et le devoir ne sont qu'un même sentiment.

Dans *Absalon*, Tharès a la même passion et le même héroïsme : elle est autant alarmée pour la vertu de son époux que pour sa vie; et pour l'empêcher de consommer un crime, sans le déceler, elle ose se mettre en ôtage avec sa fille, entre les mains de David, après lui avoir fait faire un serment solennel que s'il se trouve un traître, fût-ce son propre fils, il ne fera grâce ni à sa femme ni à ses enfans.

Elle fait plus : quand la reine ose l'accuser d'avoir armé Absalon contre son père, elle ne lui répond qu'en remettant au roi une lettre par laquelle il apprend, ce qu'on trâme contre lui et ce qu'on tente pour la tirer elle-même de ses mains. Mais sa magnanimité n'est ni féroce ni hautaine; elle y mêle tant de tendresse, tant de raison et tant d'égards; qu'elle n'en devient que plus chère et plus respectable pour son époux, au moment même qu'elle le fait trembler, et que le spectateur sent à la fois le plaisir de la pitié et celui de l'admiration.

Si l'amour doit être réciproque entre les amans,

cette règle acquiert un nouveau degré de force relativement à l'amour entre les époux. Si l'un des deux n'était pas aimé autant qu'il aime, il en serait en quelque sorte avili, et l'autre paraîtrait injuste. Il faut qu'ils soient tous deux dignes de ce qu'ils font l'un pour l'autre; et le témoignage mutuel qu'ils se rendent devient, pour le spectateur, le gage assuré de ce qu'ils ont d'intéressant et d'estimable.

Le grand succès d'*Inès de Castro* fit tomber pour jamais le préjugé contre l'amour conjugal : mais il n'en parut pas moins difficile à traiter, puisqu'il ne s'est guère montré depuis sur la scène, jusqu'à l'*Orphelin de la Chine*, où Voltaire a fait voir une femme qui a épousé son mari dans le temps où elle aurait aimé un amant qui depuis est devenu son maître, et à qui elle déclare qu'elle aimerait mieux mourir que de lui sacrifier un époux qu'elle chérit et qu'elle respecte.

Si ces beautés sont moins touchantes, elles sont aussi d'un genre plus difficile et plus délicat et prouvent que l'amour conjugal fera toujours grand plaisir au théâtre, quand la situation sera vive et qu'elle sera traitée avec adresse.

§. VI. AMITIÉ. L'amitié, sans être une passion comme l'amour, l'ambition, etc., a produit, dans certaines ames, de si grands effets de générosité, de renoncement à soi-même; ce sentiment est si doux, si sublime, si consolant pour l'humanité, qu'il a plusieurs fois rempli la scène avec succès.

Par sa nature, il est une source de beautés du genre admiratif, et les deux amis peuvent être placés dans des situations qui produisent des beautés non

moins dramatiques que celles de la terreur et de la pitié.

L'importance des intérêts, la grandeur des sacrifices, est encore ici nécessaire : l'amitié seule ne peut produire de grands mouvemens au théâtre que quand un ami sacrifie à son ami un trône, une grande passion, ou même sa vie.

Le combat d'Oreste et de Pylade, à qui mourra l'un pour l'autre; la dispute d'Héraclius et de Martian, qui se prétendent tous deux fils de Maurice, pour épargner la mort à leur ami, sont ce que nous avons au théâtre de plus touchant en ce genre.

L'égalité parfaite semble être nécessaire entre les amis, et relever le caractère de l'un et de l'autre. On est fâché de voir, dans *Andromaque*, Pylade si fort au-dessous d'Oreste, qui le tutoie, à qui il répond avec un respect qui nuit à l'effet que produirait le spectacle de leur amitié. Il serait beau de voir le représentant de tous les rois de la Grèce tutoyé par son ami. Cette réponse sublime de Pylade à Oreste, dont il a inutilement combattu la passion :

Eh bien ! seigneur, enlevons Hermione.

Cette réponse serait bien plus sublime, sans ce mot de *seigneur* qui la dépare.

L'AMITIÉ FRATERNELLE, étant plus touchante, semble être encore plus faite pour la scène, où elle ne s'est montrée encore que rarement. On est fâché que l'amitié d'Antiochus et de Séleucus, dans *Rodogune*, ne produise pas plus d'effet. Corneille s'est privé lui-même des ressources qu'elle aurait pu lui fournir dans *Nicomède*, en reculant jusqu'à la fin de la pièce la

reconnaissance des deux frères. On voit ce que l'amitié fraternelle peut produire au théâtre par le plaisir qu'elle fait dans *Rhadamiste* et dans *Adélaïde*, où elle n'a pu être le fonds du sujet.

L'amitié entre un frère et une sœur a quelque chose de plus doux encore. Électre embrassant devant Oreste l'urne où elle croit qu'est renfermé la cendre de ce frère chéri, et disputant cette cendre à son tyran, est le tableau le plus touchant que cette amitié puisse offrir.

§. VII. Combats du cœur. On n'entend pas ici ces délibérations tranquilles où se balancent de grands intérêts de sang-froid, et avec toute la liberté de l'esprit et de la raison; mais on entend plus particulièrement ces chocs violens de passions qui se combattent réciproquement, ces cruelles irrésolutions du cœur placées entre deux partis également douloureux pour lui.

C'est de ces combats que naît la chaleur de l'action théâtrale et le pathétique des mouvemens. Pour assurer l'effet de ces sortes de combats, il est nécessaire qu'ils résultent de l'opposition du devoir avec le penchant, ou de l'opposition d'un penchant avec un autre également violent. Il faut que l'alternative n'ait point de milieu, et que les deux intérêts soit incompatibles; que le Cid laisse son père déshonoré ou qu'il tue celui de son amante.

Il faut de plus que les deux intérêts mis en opposition soient assez forts pour se balancer, et assez grands pour être dignes du combat qu'ils se livrent; que le parti le plus vertueux soit aussi le plus violent et le plus pénible pour la nature; et qu'enfin le personnage intéressant se décide pour le parti le plus

vertueux et qui exige de lui un sacrifice plus coûteux à son cœur. On ne peut mieux faire sentir la vérité de ces règles que par des exemples : nous en rapporterons un ici.

Dans *Iphigénie*, Agamemnon, chef de la flotte grecque armée contre Troie, est instruit par un oracle qu'il faut qu'il sacrifie sa fille pour obtenir les vents favorables, sans lesquels la flotte ne peut sortir de l'Aulide, où elle est arrêtée par un calme qui la consume inutilement. L'intérêt de l'armée et de tous les principaux chefs, la gloire même d'Agamemnon, semblent exiger ce cruel sacrifice; mais l'amour paternel s'y oppose.

Voilà la source des combats les plus déchirans que ce malheureux père va éprouver durant toute la pièce, soit en présence d'Ulysse, ou du fier Achille promis à Iphigénie, soit à l'égard de Clitemnestre, son épouse, et de sa fille, et de lui-même.

Le soin de sa gloire, l'intérêt de la nation, l'obéissance aux dieux, semblent l'avoir décidé d'abord pour le sacrifice. Déjà il a rappelé sa fille absente avec sa mère, sous prétexte de célébrer son hymen avec Achille : mais la sentant approcher, son amour se réveille en son cœur, et les combats de sa tendresse commencent à se faire sentir dans ces vers :

Ma fille qui s'approche et court à son trépas,
Qui, loin de soupçonner un arrêt si sévère,
Peut-être s'applaudit des bontés de son père;
Ma fille!..... ce nom seul dont les droits sont si saints,
Sa jeunesse, mon sang, n'est pas ce que je plains :
Je plains mille vertus, un amour mutuelle,
Sa piété pour moi, ma tendresse pour elle,
Un respect qu'en son cœur rien ne peut balancer.

Non, je ne croirai point, ô Ciel ! que ta justice
Approuve la fureur d'un si noir sacrifice.

Il envoie au-devant d'elle pour l'engager elle et sa mère à retourner sur leurs pas; et cependant il prend la résolution de congédier l'armée et de renoncer à la guerre de Troie : Ulysse s'efforce de le ramener à son premier parti. Ce qu'Agamemnon lui répond, marque bien la violence qu'il se fait à lui-même; il l'attaque par son propre cœur :

Ah ! seigneur, qu'éloigné du malheur qui m'opprime,
Votre cœur aisément se montre magnanime !
Mais que si vous voyez, ceint du bandeau mortel,
Votre fils Télémaque approcher de l'autel,
Nous vous verrions, trouble de cette affreuse image,
Changer bientôt en pleurs ce superbe langage,
Éprouver la douleur que j'éprouve aujourd'hui,
Et courir vous jeter entre Calchas et lui !
Seigneur, vous le savez, j'ai donné ma parole,...
Et si ma fille vient, je consens qu'on l'immole....

A peine a-t-il prononcé ces mots, qu'on vient lui dire que sa femme et sa fille sont arrivées au camp. Quel nouvel embarras pour ce malheureux père! Son entrevue avec sa fille doit lui déchirer l'ame; elle l'accable de respect et de tendresse. Il paraît triste et sombre; il ne sait s'il doit lui apprendre ou lui cacher son sort. Sa fille lui dit :

Calchas, dit-on, prépare un pompeux sacrifice.

Il lui répond :

Puissé-je auparavant fléchir leur injustice !

IPHIGÉNIE.

L'offrira-t-on bientôt ?

AGAMEMNON.

Plutôt que je ne veux.

IPHIGÉNIE.

Me sera-t-il permis de me joindre à vos vœux?
Verra-t-on à l'autel votre heureuse famille?

AGAMEMNON.

Hélas!

IPHIGÉNIE.

Vous vous taisez!

AGAMEMNON.

Vous y serez, ma fille.
Adieu.

Qui ne sent et n'éprouve en soi le combat affreux de son cœur, la violence extrême qu'il se fait dans ce moment pour retenir ses larmes?... Ses perplexités, ses alarmes, ses déchiremens ne font que croître ainsi à mesure que le temps du sacrifice approche. Ce qui met le comble à sa douleur, c'est qu'il faut qu'il dispose lui-même, et sa fille, et sa femme, et Achille, amant d'Iphigénie, à consentir au sacrifice qu'il redoute encore plus qu'eux tous. Le dernier combat qu'il essuie, est avec lui-même :

Que vais-je faire?
Puis-je le prononcer cet ordre sanguinaire?
Cruel, à quel combat faut-il te préparer?
Quel est cet ennemi que tu leur vas livrer?
Une mère m'attend, une mère intrépide,
Qui défendra son sang contre un père homicide.
Je verrai mes soldats, moins barbares que moi,
Respecter dans ses bras la fille de leur roi.
Achille nous menace, Achille nous méprise;
Mais ma fille en est-elle à mes lois moins soumise?

Ma fille, de l'autel cherchant à s'échapper,
Gémit-elle du coup dont je la veux frapper?
Que dis-je? que prétend mon sacrilége zèle?
Quels vœux, en l'immolant, formerai-je sur elle?
Quelques prix glorieux qui me soient proposés,
Quels lauriers me plairont, de son sang arrosés?
Je veux fléchir des dieux la puissance suprême.
Ah! quels dieux me seraient plus cruels que moi-même!
Non; je ne puis : cédons au sang, à l'amitié,
Et ne rougissons plus d'une juste pitié.
Qu'elle vive! Mais quoi? peu jaloux de ma gloire,
Dois-je au superbe Achille accorder la victoire?
Son téméraire orgueil, que je vais redoubler,
Croira que je lui cède et qu'il me fait trembler....
De quel frivole soin mon esprit s'embarrasse!
Ne puis-je pas d'Achille humilier l'audace?
Que ma fille, à ses yeux, soit un sujet d'ennui;
Il l'aime : elle vivra pour un autre que lui.

Il envoie chercher la reine et Iphigénie, et cependant il continue :

Grands dieux, si votre haine
Persévère à vouloir l'arracher de mes mains,
Que peuvent devant vous tous les faibles humains?
Loin de la secourir, mon amitié l'opprime;
Je le sais : mais, grands dieux, une telle victime
Vaut bien que, confirmant vos rigoureuses lois,
Vous me la demandiez une seconde fois.

Il se décide, en attendant, à la faire évader. On peut voir par cette analyse comment doivent se conduire les combats du cœur. Les règles prescrites ci-dessus sont ici parfaitement suivies. Voilà l'amour paternel opposé à l'ordre des dieux et à l'intérêt de toute une armée. Comme roi, Agamemnon doit immoler sa fille à la cause publique : comme père, il ne peut y consentir. L'intérêt de sa gloire et l'intérêt

de sa tendresse sont dignes de se balancer mutuellement. Il n'y a point non plus de milieu à l'alternative; ou il faut qu'il s'expose au murmure de toute la Grèce et à son mépris, ou qu'il perde sa fille : enfin il se décide pour le parti le plus vertueux.

L'intérêt de son cœur doit céder à l'intérêt général; mais il ne s'y décide qu'après avoir cherché tous les moyens possibles de sauver sa fille. Enfin il veut au moins que l'oracle lui demande ce sacrifice une seconde fois : c'est la seule ressource qui lui reste.

Mais tout le camp s'oppose à sa fuite; Achille, son amant, veut l'enlever malgré elle et malgré les Grecs : elle refuse; elle est conduite à l'autel malgré les efforts et les cris de sa mère, et c'est là que l'oracle à double sens s'explique et qu'elle est sauvée.

§. VIII. NUANCES. Ce sont des traits légers et presque imperceptibles qui différencient les caractères et les passions selon les personnes; car les mêmes passions ont encore certaines choses qui les empêchent de se ressembler tout-à-fait, et ce sont ces légères différences qu'on nomme *nuances*.

Il n'appartient qu'au grand maître de les saisir, et aux connaisseurs de les bien apercevoir. Idamé, dans l'*Orphelin de la Chine*, Mérope et Andromaque sont trois mères sensibles et tendres, toutes alarmées sur le sort de leurs fils : cependant que de nuances de tendresse et de douleurs entre elles !

CHAPITRE III.

§. I.er MORALITÉ. La vérité qui résulte du récit allégorique de l'apologue, se nomme *moralité*; elle renferme une maxime utile pour les mœurs, un con-

seil sage pour se conduire : elle doit être claire, courte et intéressante ; il n'y faut point de métaphysique, point de périodes, point de vérités trop triviales, comme serait celle-ci, qu'il faut ménager sa santé.

On entend par *moralités* au théâtre les leçons et instructions morales qui se trouvent répandues dans un drame. On peut en semer partout ; mais il faut, selon Corneille, en user sobrement, les mettre rarement en discours généraux, ou ne pas les pousser trop loin, surtout quand on les met dans la bouche de personnages passionnés et dont la conversation est vive et animée ; car l'un des interlocuteurs ne doit pas alors avoir plus de patience pour les écouter, que les autres de tranquillité d'esprit pour les concevoir et les dire.

Dans les délibérations d'état, où un homme d'importance s'explique de sens rassis, ces sortes de discours, moraux ou politiques, peuvent être plus étendus ; mais il est toujours plus sûr de les réduire souvent de la thèse à l'hypothèse ; c'est-à-dire, du général au particulier.

Il vaut mieux faire dire à un auteur, *l'amour vous cause bien des tourmens* ; que, *l'amour cause de grandes inquiétudes à ceux qui en sont possédés*. Ce n'est pas que cette dernière façon de moraliser ne puisse aussi avoir lieu ; mais il ne faut pas exagérer ces maximes générales, sans les appliquer au particulier : autrement elles deviennent un lieu commun qui fait languir l'action et ennuie l'auditeur ; et quelque succès que puisse avoir cet étalage de moralités, il est à craindre que ce ne soit un de ces ornemens ambitieux qu'Horace nous prescrit de retrancher.

§. II. Sentimens. On entend par ce mot, en poésie, et particulièrement dans le poëme dramatique, les pensées qu'expriment les différens personnages, soit que ces pensées aient rapport à des matières d'opinion, de passion, d'affaires, ou de quelque chose semblable.

Les mœurs forment l'action tragique, et les sentimens l'exposent, en découvrant ses causes, ses motifs, etc. Les sentimens sont aux mœurs ce que les mœurs sont à la fable.

Dans les sentimens, il faut avoir égard à la nature et à la probabilité. Un furieux, par exemple, doit parler comme un furieux, un amant, comme un amant, et un héros, comme un héros. Les sentimens servent beaucoup à soutenir les caractères.

Tout sentiment, dit Corneille, qui n'est pas à sa place, sèche les larmes qu'une situation attendrissante faisait couler.

§. III. Morale. On désigne sous ce nom, en poésie dramatique, les réflexions utiles et sages que l'homme fait sur lui-même à la vue des malheurs et des crimes que les passions infligent à l'homme imprudent, ou des ridicules qu'elles lui donnent dans la société : réflexions qui tendent à lui faire haïr le vice et aimer la vertu et l'ordre; qui l'engagent à se défier de lui-même, à craindre de tomber dans les mêmes abîmes où la colère, la vengeance, l'ambition, la jalousie, et surtout l'amour, ont précipité des citoyens souvent moins faibles, plus sages et plus vertueux que lui.

C'est pour cela que partout on lui montre le crime puni, la vertu triomphante. Si quelquefois on la lui

représente dans le malheur et dans l'infortune, ce n'est que pour la lui rendre plus aimable encore, et l'en faire sortir plus brillante.

Si, au contraire, on lui fait voir le crime en honneur et dans la prospérité, c'est pour le rendre plus odieux, et pour le faire tomber de plus haut dans l'abîme.

Les anciens, tant Grecs que Romains, n'étaient pas si jaloux que nous le sommes de la morale; ils attribuaient tout au Destin, à une fatalité aveugle et inévitable : or, quelle instruction recueillir d'un crime, d'un assassinat, d'un inceste, commis nécessairement? Au lieu que quand on voit, comme sur nos théâtres, tous ces crimes occasionés par des passions trop écoutées, il est naturel d'en conclure qu'il ne faut pas s'y livrer, qu'il faut les combattre de toutes ses forces, comme les sources bien certaines de tous nos malheurs.

On reproche aux auteurs dramatiques de rendre les passions trop aimables. Il y en a, en effet, qu'on ne rend peut-être pas assez haïssables sur le théâtre; ce qui est tout-à-fait contraire à la bonne politique : par exemple, Molière n'a guère représenté que comme une galanterie pardonnable, l'infidélité dans le mariage; ce qui est du plus dangereux exemple.

Diderot prétend que les points de morale les plus importans pourraient être discutés au théâtre, et cela sans nuire à la marche violente et rapide de l'action dramatique : il faudrait pour cela disposer la fable ou le poëme, de manière que les choses y fussent amenées, comme l'abdication de l'empire l'est dans *Cinna*.

C'est ainsi que le poëte agiterait la question du suicide, de l'honneur, du duel, de la fortune, des dignités, etc. Nos poëmes en prendraient une gravité qu'ils n'ont pas.

Si une telle scène est nécessaire, si elle tient au fond, si elle est annoncée et que le spectateur la désire, il y donnera toute son attention, et il en sera bien autrement affecté que de ces petites sentences alambiquées dont nos ouvrages sont cousus.

§. IV. PHILOSOPHIE. Il est impossible de faire un bon poëme sans avoir beaucoup de philosophie. On entend ici par *philosophie*, non pas ces maximes générales répandues dans presque tous les poëmes, mais ces vérités intéressantes pour le genre humain, qui sortent d'une situation qui les amène nécessairement; on entend cette étude profonde des mœurs, des caractères, des passions, de la politique même, qu'on ne peut bien connaître sans les avoir observés avec un œil vraiment philosophique : ce n'est que par-là qu'on peut se rendre véritablement utile et instructif.

Nos grands poëtes, les Corneille, les Racine, les Molière, les Voltaire, sont remplis de ces vérités lumineuses et frappantes pour la société, de ces traits qui ouvrent les yeux aux peuples et aux rois même, sur leurs devoirs réciproques, qui apprennent à réfléchir, à penser sur les objets qui intéressent le plus l'humanité, et sur lesquels on osait à peine lever un regard timide. On peut dire qu'une philosophie bien entendue ferait du théâtre l'école la plus brillante et la plus intéressante de la morale et de la politique.

§. v. Maximes. On appelle ainsi une sentence qui renferme quelque conseil, quelque précepte, quelque moralité dont on fait une application générale, comme dans les vers suivans :

L'opprobre avilit l'ame et flétrit le courage.
C'est le sort d'un héros d'être persécuté.
La clémence sied bien à qui peut se venger.

Nous devons observer qu'il ne faut jamais étaler ces dogmes du crime, comme on en voit dans quelques tragédies de Corneille : ces sentences triviales, qui enseignent la scélératesse, ressemblent trop à des lieux communs d'un rhéteur qui ne connaît pas le monde.

Non-seulement de telles maximes ne doivent jamais être débitées; mais jamais personne ne les a prononcées, même en faisant un crime ou en le conseillant. C'est manquer aux lois de l'honnêteté publique et aux règles de l'art : ce n'est pas connaître les hommes que de proposer le crime comme crime.

Voyez avec quelle adresse le scélérat Narcisse presse Néron de faire empoisonner Britannicus : il se garde bien de révolter Néron par l'étalage odieux de ces horribles lieux communs, qu'un empereur doit être empoisonneur et parricide, dès qu'il y va de son intérêt. Il échauffe la colère de Néron par degrés, et le dispose petit-à-petit à se défaire de son frère, sans que Néron s'aperçoive même de l'adresse de Narcisse; et si ce Narcisse avait un grand intérêt à la mort de Britannicus, sa scène en serait incomparablement meilleure.

Voyez encore comme Acomat, dans la tragédie de

Bajazet, s'exprime, en ne conseillant qu'un simple manquement de parole à une femme ambitieuse et criminelle :

Et d'un trône si saint la moitié n'est fondée
Que sur la foi promise et rarement gardée ;
Je m'emporte, seigneur,

Il corrige la dureté de cette maxime par ce mot si naturel et si adroit : *Je m'emporte.*

Les maximes sont presque toujours déplacées dans les scènes vives et passionnées, parce que toute maxime suppose, dans celui qui la dit, une réflexion dont on n'est pas capable dans de grands mouvemens ou de grands dangers.

Lorsqu'Auguste dit à Cinna :

L'ambition déplaît quand elle est assouvie.

Cette maxime est à sa place. Auguste, dans ce moment, n'éprouve ni passion ni danger ; c'est un prince qui réfléchit sur le projet qu'il a de renoncer à l'empire.

Il faut que les maximes soient courtes et rapides ; elles seraient insupportables sur le théâtre si elles y dégénéraient en dissertation.

Il faut qu'elles soient convenables. De petites maximes d'amour, telles que l'idylle en peut comporter, seraient insoutenables dans le dialogue de la tragédie.

Enfin, il faut faire en sorte que toute maxime qui sort de la bouche d'une personne, semble plutôt lui échapper comme un sentiment que comme une pensée réfléchie.

§. VI. SENTENCE. Le mot *sententia*, chez les an-

ciens Latins, signifiait tout ce que l'on a dans l'ame, tout ce que l'on pense. Outre qu'il est pris le plus souvent en ce sens, dans les orateurs, nous voyons encore des restes de cette première signification dans l'usage ordinaire : car, si nous affirmons quelque chose avec serment, ou si nous félicitons quelqu'un d'un heureux succès, nous employons ce terme en latin, *ex animi sententiâ*, pour marquer que nous parlons sincèrement et selon notre pensée.

Cependant le mot *sententia* était aussi employé assez communément dans le même sens.

Pour celui *sensus*, je crois qu'il était uniquement affecté au corps; mais l'usage a changé.

Les conceptions de l'esprit sont présentement appelées *sensus*; et nous avons donné le nom de *sententiæ* à ces pensées ingénieuses et brillantes que l'on affecte particulièrement de placer à la fin d'une période, par un gont particulier à notre siècle. Autrefois on en était moins curieux; aujourd'hui on s'y livre avec excès et sans bornes; c'est pourquoi je crois devoir en distinguer les différentes espèces, et dire quelque chose de l'usage qu'on en peut faire.

Les pensées brillantes ou solides les plus connues de l'antiquité, sont celles que les Grecs et les Latins appellent proprement des sentences.

Encore que le mot *sententia* soit un nom générique, il convient néanmoins plus particulièrement à celles-ci, parce qu'elles sont regardées comme autant de conseils, ou, pour mieux dire, comme autant d'arrêts en fait de mœurs.

Je définis donc une sentence, une pensée morale qui est universellement vraie et louable, et même hors du sujet auquel on l'applique.

Tantôt elle se rapporte seulement à une chose, comme celle-ci : *Rien ne gagne tant les cœurs que la bonté*; et tantôt à une personne, comme cette autre de Domitius Afer : *Un prince qui veut tout connaître est dans la nécessité de pardonner bien des choses.*

Voici quelques règles à observer sur les sentences : il faut les placer dans la bouche des acteurs pour faire plus d'impression; elles doivent être en petit nombre, et telles qu'elles paraissent naître indispensablement de la situation; il faut qu'elles soient courtes, générales et intéressantes pour les mœurs.

Elles doivent être générales, parce que, sans cela, elles ne sont pas instructives, et n'ont de vérité et d'application que dans des cas particuliers.

Elles doivent intéresser les mœurs; ce qui exclut toutes les règles, toutes les maximes qui concernent les sciences et les arts.

Enfin, il faut que la sentence convienne dans la bouche de celui qui la débite, et soit conforme à son caractère.

L'Arioste a surtout péché dans ses sentences morales, qu'il fait débiter à tort et à travers par son héros.

§. VII. Sublime. Le sublime, en général, est tout ce qui nous élève au-dessus de ce que nous étions, et qui nous fait sentir en même temps cette élévation.

Il y a deux sortes de sublimes, le sublime des images, et le sublime des sentimens. Ce n'est pas que les sentimens ne présentent, en un sens, de nobles images, puisqu'ils ne sont sublimes que parce qu'ils exposent aux yeux l'ame et le cœur : mais comme le sublime des images peint seulement un objet sans

mouvement, et que l'autre sublime marque un mouvement de cœur, il a fallu distinguer ces deux espèces par ce qui domine en chacune.

Les peintures que Racine fait de la grandeur de Dieu, sont sublimes. En voici deux exemples :

J'ai vu l'impie adoré sur la terre ;
Pareil au cèdre, il cachait dans les cieux
Son front audacieux ;
Il semblait à son gré gouverner le tonnerre,
Foulait aux pieds ses ennemis vaincus :
Je n'ai fait que passer, il n'était déjà plus.

Esther, sc. 5, act. v.

Les quatre autres vers suivans ne sont guère moins sublimes :

L'éternel est son nom ; le monde est son ouvrage :
Il entend les soupirs de l'humble qu'on outrage,
Juge tous les mortels avec d'égales lois,
Et du haut de son trône interroge les rois.

Les sentimens sont sublimes, quand, fondés sur une vraie vertu, ils paraissent être presque au-dessus de la condition humaine, et qu'ils font voir, comme le dit Sénèque, dans la faiblesse de l'humanité, la constance d'un Dieu.

L'univers, dit Horace, tomberait sur la tête du juste, son ame serait tranquille, dans le temps même de sa chûte. L'idée de cette tranquillité comparée avec le fracas du monde entier qui se brise, est une image sublime, et la tranquillité du juste est un sentiment sublime.

Le sublime des sentimens est ordinairement tranquille : une raison affermie sur elle-même les guide dans tous leurs mouvemens.

L'ame sublime n'est altérée ni dès triomphes de Tibère ni des disgrâces de Varus. Aria se donne tranquillement un coup de poignard pour donner à son mari l'exemple d'une mort héroïque; elle retire le poignard et le lui présente, en disant ce mot sublime: Pœtus, cela ne fait point de mal.

On représentait à Horace fils allant combattre contre les Curiaces, que peut-être il faudrait le pleurer; il répond:

Quoi! vous me pleureriez mourant pour ma patrie!

La reine Henriette d'Angleterre, dans un vaisseau, au milieu d'un orage furieux, rassurait ceux qui l'accompagnaient, en leur disant d'un air tranquille que les reines ne se noient pas.

Curiace allant combattre pour Rome, disait à Camille, sa maîtresse, qui, pour le retenir, faisait valoir son amour:

Avant que d'être à vous, je suis à mon pays.

Auguste ayant découvert la conjuration que Cinna avait formée contre sa vie, et l'ayant convaincu, lui dit:

Soyons amis, Cinna; c'est moi qui t'en convie.

Voilà des sentimens sublimes; la reine était au-dessus de la crainte, Curiace au-dessus de l'amour, Auguste au-dessus de la vengeance; et, tous trois, ils étaient au-dessus des passions et des vertus communes. Il en est de même de plusieurs autres traits de sentiment sublimes.

§. VIII. PATHÉTIQUE. Le pathétique est cet enthousiasme, cette véhémence naturelle, cette peinture

forte qui émeut, qui touche, qui agite le cœur de l'homme : tout ce qui transporte l'auditeur hors de lui-même, tout ce qui captive son entendement et subjugue sa volonté, voilà le pathétique.

Il règne éminemment dans la plus belle et la plus touchante pièce qui ait paru sur le théâtre des anciens, dans l'*OEdipe* de Sophocle : à la peinture énergique des maux qui désolaient le pays, succède un chœur de Thébains qui s'écrie :

Frappez, dieux tout-puissans, vos victimes sont prêtes.
O mort, écrasez-nous ! dieux, tonnez sur nos têtes !
O mort ! nous implorons ton funeste secours !
O mort ! viens nous sauver, viens terminer nos jours.

c'est là du pathétique.

Qui doute que l'entassement des accidens qui marque davantage l'excès et la violence d'une passion, puisse produire le pathétique ? Telle est l'ode de Sapho :

Heureux qui, près de toi, pour toi seule soupire ! etc.

Elle gêle, elle brûle ; elle est sage, elle est folle ; elle est entièrement hors d'elle-même, elle va mourir ; on dirait qu'elle n'est pas éprise d'une simple passion, mais que son ame est un rendez-vous de toutes les passions.

Voulez-vous deux autres exemples du pathétique ; prenez votre Racine : vous les trouverez dans les discours d'Andromaque et d'Hermione à Pyrrhus. Le premier est dans la troisième scène du troisième acte d'Andromaque :

Seigneur, voyez l'état où vous me réduisez, etc.

et le second dans la cinquième scène du quatrième acte :

Je ne t'ai point aimé, cruel! qu'ai-je donc fait? etc.

Rien encore ne fait mieux voir combien le pathétique acquiert de sublime, que ce que Phèdre dit (acte quatrième, scène sixième) après qu'instruite par Thésée qu'Hippolyte aime Aricie, elle est en proie à la jalousie la plus violente :

Ah! douleur non encor éprouvée!
A quel nouveau tourment je me suis réservée! etc.

Enfin la scène entière; car il n'y a rien à en retrancher : aussi est-ce, à mon avis, le morceau de passion le plus parfait qu'il y ait dans tout Racine. Mais c'est surtout le choix et l'entassement des circonstances d'un grand objet qui forment le plus beau pathétique.

§. 4x. Merveilleux. Terme consacré à la poésie épique, par lequel on entend certaines fictions hardies, mais cependant vraisemblables, qui, étant hors du cercle des idées communes, étonnent l'esprit.

Telle est l'intervention des divinités du paganisme dans les poëmes d'Homère et de Virgile; tels sont les êtres métaphysiques, personnifiés dans les écrits des modernes, comme la discorde, l'amour, le fanatisme etc.; c'est ce qu'on appelle autrement *machines*. Le merveilleux qui consiste dans les personnages allégoriques, est entièrement interdit à la tragédie sérieuse et à la comédie même; il n'a plus lieu qu'à l'opéra.

Les divinités fabuleuses en sont exclues de même; il ne nous reste que les apparitions des revenans ou des esprits. Pourquoi, dit Voltaire, ne nous servi-

rions-nous pas de ces ressources surnaturelles si elles peuvent faire un grand effet? la religion elle-même a consacré ces coups extraordinaires de la providence. Il n'est point ridicule de s'en servir; mais il ne faut employer ces hardiesses que quand elles servent à jeter plus d'intérêt et plus de terreur dans l'action.

Si le nœud d'un poëme tragique, continue le même auteur, est tellement embrouillé qu'on ne puisse se tirer d'embarras que par le secours d'un prodige, le spectateur sent la gêne où l'auteur s'est mis, et la faiblesse de sa ressource. Mais je suppose que l'auteur d'une tragédie se fût proposé pour but d'avertir les hommes que Dieu punit quelquefois par des voies extraordinaires; je suppose que sa pièce fût conduite avec un tel art que le spectateur attendît à tout moment l'ombre d'un prince assassiné qui demande vengeance, sans que cette apparition fût une ressource absolument nécessaire à une intrigue embarrassée : je dis qu'alors ce prodige bien ménagé ferait un grand effet en toute langue, en tout pays, en tout lieu.

Tel est l'artifice qui règne dans *Sémiramis*; tel est celui qui règne dans le *Festin de Pierre*. Qu'on ne dise pas que les exemples si rares et si extraordinaires ne sont d'aucune instruction pour le commun des hommes : la moralité qui en résulte est toujours très-utile et très-frappante; c'est d'apprendre aux hommes que les grands crimes sont quelquefois punis extraordinairement.

§. x. Songe. Fiction que l'on a employée dans tous les genres de poésie épique, lyrique, élégiaque, dramatique : dans quelques-uns, c'est une description d'un songe que le poëte feint qu'il a eu ou qu'il a eu.

Dans le genre dramatique, cette fiction se fait en deux manières : quelquefois paraît sur la scène un acteur qui feint un profond sommeil, pendant lequel il lui vient un songe qui l'agite et qui le fait parler tout haut; d'autrefois l'acteur raconte le songe qu'il a eu pendant son sommeil.

Ainsi, dans la *Mariamne* de Tristan, Hérode ouvre la scène en s'éveillant brusquement; et dans la suite il rapporte le songe qu'il a fait.

Mais la plus belle description d'un songe qu'on ait donnée sur le théâtre, est celle de Racine dans *Athalie* : épargnons au lecteur la peine d'aller la chercher. C'est Athalie qui parle, scène cinquième, acte second :

Un songe (me devrais-je inquiéter d'un songe ?)
Entretient dans mon cœur un chagrin qui le ronge :
Je l'évite partout; partout il me poursuit.
C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit :
Ma mère, Jézabel, devant moi s'est montrée,
Comme au jour de sa mort pompeusement parée.
Ses malheurs n'avaient point abattu sa fierté :
Même elle avait encor cet éclat emprunté
Dont elle eut soin de peindre et d'orner son visage
Pour réparer des ans l'irréparable outrage.
Tremble, m'a-t-elle dit, fille digne de moi :
Le cruel dieu des juifs l'emporte aussi sur toi.
Je te plains de tomber dans ses mains redoutables :
Ma fille.... En achevant ces mots épouvantables,
Son ombre vers mon lit a voulu se baisser,
Et moi, je lui tendais mes mains pour l'embrasser;
Mais je n'ai plus trouvé qu'un horrible mélange
D'os et de chair meurtris et traînés dans la fange,
Des lambeaux pleins de sang, et des membres affreux,
Que des chiens dévorans se disputaient entr'eux, etc.

On a condamné le songe de Pauline. On a dit que

dans une pièce chrétienne ce songe est envoyé par Dieu même; et que dans ce cas Dieu qui a en vue la conversion de Pauline, doit faire servir ce songe à cette même conversion : mais qu'au contraire il semble uniquement fait pour inspirer à Pauline de la haine contre les chrétiens; qu'elle voit des chrétiens qui assassinent son mari, et qu'elle devait voir tout le contraire :

Des Chrétiens une impie assemblée
A jeté Polieucte aux pieds de son rival.

Ce qu'on pourrait encore reprocher peut-être à ce songe, c'est qu'il ne sert à rien dans la pièce; ce n'est qu'un morceau de déclamation.

Il n'en est pas ainsi du songe d'Athalie, envoyé exprès par le dieu des Juifs : il fait entrer Athalie dans le temple pour lui faire rencontrer ce même enfant qui lui est apparu pendant la nuit, et pour amener l'enfant même, le nœud et le dénouement de la pièce. Un pareil songe est à la fois sublime, vraisemblable, intéressant et nécessaire. Il y a néanmoins beaucoup d'intérêt et de pathétique dans le songe de Pauline.

§. XI. PERSONNAGE ALLÉGORIQUE : c'est tout être inanimé que la poésie personnifie. Les personnages allégoriques que la poésie emploie, sont de deux espèces : il y en a de parfaits, et d'autres que nous appelons imparfaits.

Les personnages parfaits sont ceux que la poésie crée entièrement, auxquels elle donne un corps et une ame, et qu'elle rend capables de toutes les actions et de tous les sentimens des hommes : c'est ainsi que les

poëtes ont personnifié dans leurs vers la victoire, la sagesse, la gloire, en un mot, tout ce que les peintres ont personnifié dans leurs tableaux.

Les personnages allégoriques imparfaits sont les êtres qui existent déjà réellement, auxquels la poésie donne la faculté de penser et de parler qu'ils n'ont pas, mais sans leur prêter une existence parfaite et sans leur donner un être tel que le nôtre. Ainsi la poésie fait des personnages allégoriques imparfaits, quand elle prête des sentimens aux bois, aux fleuves, en un mot, quand elle fait parler et penser tous les êtres inanimés; ou quand, élevant les animaux au-dessus de leur sphère, elle leur prête plus de raison qu'ils n'en ont, et la voix articulée qui leur manque.

Ces derniers personnages allégoriques sont le plus grand ornement de la poésie, qui n'est jamais si pompeuse que lorsqu'elle anime et fait parler toute la nature : c'est en quoi consiste la beauté du pseaume : *In exitu Israel de Ægypto*, et de quelques autres.

Mais ces personnages imparfaits ne sont point propres à jouer un rôle dans l'action d'un poëme, à moins que cette action ne soit celle d'un apologue; ils peuvent seulement, comme spectateurs, prendre part aux actions des autres personnages, ainsi que les chœurs prenaient part aux tragédies des anciens.

Les personnages allégoriques ne doivent pas jouer un des rôles principaux d'une action, mais ils y peuvent seulement intervenir, soit comme des attributs des personnages principaux, soit pour exprimer plus noblement, par le secours de la fiction, ce qui paraîtrait trivial s'il était dit simplement. Voilà pourquoi Virgile personnifie la renommée dans l'*Énéide*.

Quant aux actions allégoriques, elles n'entrent guères avec succès que dans les fables et autres ouvrages destinés à instruire l'esprit en le divertissant.

Les conversations que les fables supposent entre les animaux, sont des actions allégoriques; mais ces actions allégoriques ne sont point un sujet propre pour le poëme dramatique, dont le but est de nous toucher par l'imitation des passions humaines : ce piédestal, dit l'abbé Dubos, n'est point fait pour la statue.

Les personnages allégoriques parfaits sont du ressort du théâtre lyrique : tels sont l'Amour, la Gloire, la Vengeance, etc.

Les personnages propres de la tragédie et de la comédie sont des hommes ou des femmes qui, sur le théâtre, prennent l'habillement, le ton, les manières, le langage et le nom de celui ou de celle qu'ils représentent, soit un roi, une reine, un marquis, une servante, un valet, etc.

§. XII. ORACLE. Volonté des dieux manifestée par leurs prêtres. Un oracle doit produire un événement et servir au nœud de la pièce : tel est l'oracle de Calchas dans l'*Iphigénie* de Racine, où il est le nœud de toute la pièce. Agamemnon paraît dans son appartement plus matin qu'à l'ordinaire. Arcas, un de ses domestiques, en est étonné, lui en demande la cause, s'efforce de le rassurer. Agamemnon ne lui répond que par ce vers, qui lui annonce le trouble de son esprit :

Non, tu ne mourras point; je n'y puis consentir.

ARCAS.

Seigneur....

AGAMEMNON.

Tu vois mon trouble ; apprends ce qui le cause,
Et juge s'il est temps, ami, que je repose.
Tu te souviens du jour, qu'en Aulide assemblés,
Nos vaisseaux par les vents semblaient être appelés :
Nous partons ; et déjà, par mille cris de joie,
Nous menacions de loin les rivages de Troie.
Un prodige étonnant fit taire ce transport ;
Le vent qui nous flattait, nous laissa dans le port ;
Il fallut s'arrêter ; et la rame inutile
Fatigua vainement une mer immobile :
Ce miracle inouï me fit tourner les yeux
Vers la divinité qu'on adore en ces lieux.
Suivi de Ménélas, de Nestor et d'Ulysse,
J'offris sur ses autels un secret sacrifice.
Quelle fut sa réponse ! et que devins-je, Arcas,
Quand j'entendis ces mots prononcés par Calchas :

Vous armez contre Troie une puissance vaine,
Si, dans un sacrifice auguste et solennel,
Une fille du sang d'Hélène,
De Diane en ces lieux n'ensanglante l'autel.
Pour obtenir les vents que le ciel vous dénie,
Sacrifiez Iphigénie.

Voilà l'oracle fatal qui devient dans cette pièce la source de la crainte et des larmes des spectateurs. C'est lui qui produit les combats déchirans d'un père qui lutte entre sa gloire et l'amour paternel, le désespoir d'une mère, la fureur d'Achille, dont l'amante va être sacrifiée, la joie des Grecs, et leur ardeur de voir le sacrifice consommé, enfin tous les mouvemens dont cette pièce est remplie.

§. XIII. MAGICIENS. Sorciers dont les enchantemens servaient à donner du merveilleux aux pièces des anciens et aux farces de nos poëtes dramatiques, avant

que le grand Corneille eût relevé la noblesse et la majesté du théâtre parmi nous.

Les Grecs et les Romains qui croyaient aux sortiléges, pouvaient n'être pas offensés des prodiges et des tours merveilleux que les magiciens opéraient sur leurs théâtres ; mais depuis qu'on a cessé d'avoir foi aux enchantemens des sorciers, il n'est plus possible d'employer leur pouvoir comme *machine* dans les pièces sérieuses, ou, pour mieux dire, dans la tragédie.

On dira peut-être qu'on permet non-seulement d'y parler d'ombres et de fantômes, mais encore que ces ombres mêmes paraissent et parlent sur le théâtre, et qu'ainsi on pourrait, ce semble, y tolérer des magiciens et des sorciers. Mais on répond à cela qu'il est possible que la divinité fasse paraître une ombre pour effrayer les hommes et les corriger, mais qu'il est impossible que des magiciens aient le pouvoir de violer les lois de la nature.

Telles sont aujourd'hui les idées reçues à leur égard. Un prodige opéré par le ciel même ne révoltera point; mais un prodige opéré par un sorcier ne peut plaire qu'à la populace, encore prévenue du pouvoir de ces trompeurs,

Quodcumque ostendis mihi sic incredulus odi.

Médée pouvait plaire aux Grecs et aux Romains qui admettaient les sortiléges ; aujourd'hui nous la reléguons à l'opéra qui est le pays des enchantemens : nous ne supportons plus le pouvoir magique que dans ce genre de drame, et dans les farces et les parades.

CHAPITRE IV.

§. 1.er Diction et style dramatique. La diction ou le style est, en général, la manière dont on exprime par les paroles ses sentimens et ses idées.

Le style dramatique a pour règle générale de devoir être toujours conforme à l'état de celui qui parle. Un roi, un simple particulier, un commerçant, un laboureur, ne doivent point parler du même ton; mais ce n'est pas assez.

Ces mêmes hommes sont dans la joie ou dans la douleur, dans l'espérance ou dans la crainte : cet état actuel doit donner une seconde conformation à leur style, laquelle sera fondée sur la première, comme cet état actuel est fondé sur l'habituel; et c'est ce qu'on appelle la condition de la personne.

Pour ce qui regarde la comédie, c'est assez de dire que son style doit être simple, clair, familier; cependant jamais bas, ni rampant. Je sais bien que la comédie doit élever quelquefois son ton; mais dans ses plus grandes hardiesses, elle ne s'oublie point; elle est toujours ce qu'elle doit être : si elle allait jusqu'au tragique, elle serait hors de ses limites. Son style demande encore d'être assaisonné de pensées fines, délicates et d'expressions plus vives qu'éclatantes.

Il est important de faire ici quelques réflexions sur le style de la tragédie. On a accusé Corneille de se méprendre un peu à cette pompe de vers et à cette prédilection qu'il témoigne pour le style de Lucain. Il faut que cette pompe n'aille jamais jusqu'à l'enflûre et à l'exagération : on n'estime point dans

Lucain, *bella per emathios plusquàm civilia campos.* On estime, *nil actum reputans ; si quid superesset agendum.*

De même les connaisseurs ont toujours condamné, dans Pompée, *les fleuves rendus rapides par le débordement des parricides*, et tout ce qui est dans ce goût ; mais ils ont admiré :

O ciel ! que de vertus vous me faites haïr !
Restes d'un demi-dieu, dont à peine je puis
Égaler le grand nom, tout vainqueur que j'en suis.

Voilà le véritable style de la tragédie : il doit être toujours d'une simplicité noble, qui convient aux personnes du premier rang ; jamais rien d'ampoulé ni de bas, jamais d'affectation ni d'obscurité.

La pureté du langage doit être rigoureusement observée ; tous les vers doivent être harmonieux, sans que cette harmonie dérobe rien à la force des sentimens. Il ne faut pas que les vers marchent toujours de deux en deux ; mais que, tantôt une pensée soit exprimée en un vers, tantôt en deux ou trois, quelquefois dans un seul hémistiche.

On peut étendre une image dans une phrase de cinq ou six vers, ensuite en renfermer une autre dans un ou deux. Il faut souvent finir un sens par une rime, et commencer un autre sens par la rime correspondante.

On peut distinguer de deux sortes de styles dans la poésie, le style d'imagination, et le style de sentimens et de pensées. Le premier consiste à relever, à anoblir par des figures et à représenter par des images propres à nous émouvoir, tout ce qui ne toucherait pas, s'il était dit simplement.

Si Hippolyte disait simplement : Depuis que j'aime, je ne puis plus supporter la chasse, il ne toucherait pas; mais qu'il dise : Mes traits, mes javelots, mon arc, tout m'importune ; voilà la pensée anoblie et rendue touchante.

Racine excelle dans l'art d'embellir son style par des images. Voyez avec quelle noblesse Aricie rend une idée assez triviale :

Pour moi, je suis plus fière, et fuis la gloire aisée
D'arracher un hommage à mille autres offert,
Et d'entrer dans un cœur de toutes parts ouvert.

Que de tableaux dans ce peu de vers !

Le style d'images est ce qui fait la différence de la poésie et de la prose : il sert à exprimer les plus communes, d'une manière non commune ; il donne de la noblesse, de la grâce à tout.

Le style de sentiment est celui qui tire sa force et sa beauté de la force même et de la beauté des sentimens et des pensées qu'il exprime. Ces premières idées, qui naissent dans l'ame lorsqu'elle reçoit une affection vive, et qu'on appelle communément sentiment, touchent toujours, quoiqu'elles soient énoncées par les termes les plus simples.

Ils sont le langage du cœur. On ne s'arrête point à l'enveloppe : les sentimens cesseraient même d'être aussi touchans, aussi sublimes, s'ils étaient exprimés en termes magnifiques et pompeux. L'amitié intéresse quand elle dit :

J'aime encor plus Cinna, que je ne hais Auguste.

Si ce fameux, *qu'il mourut*, était rendu avec des

figures, il ne serait plus rien. Où l'on aperçoit l'affectation, on ne reconnaît plus le langage du cœur.

Le style dont nous parlons ici est indispensable dans les situations passionnées : celui d'imagination y serait déplacé ; il faut le réserver pour les descriptions, les récits, et pour tout ce qui n'est point mouvement. Mais il faut prendre garde de n'employer jamais de grandes expressions et des termes fort relevés pour énoncer un sentiment faible : rien ne choque davantage.

Le style faible, non-seulement en tragédie, mais en toute poésie, consiste à laisser tomber ses vers deux à deux, sans entremêler de longues périodes et de courtes, et sans varier la mesure; à rimer trop en épithètes, à prodiguer des expressions trop communes, à répéter souvent les mêmes mots, à ne pas se servir à propos des conjonctions qui paraissent inutiles aux esprits peu instruits, et qui contribuent cependant beaucoup à l'élégance du discours.

Tantum series juncturaque pollent....

Ce sont toutes ces finesses imperceptibles qui font en même temps la difficulté et la perfection de l'art.

In tenui labor, at tenuis non gloria.

Rien n'est si froid que le style ampoulé. Un héros, dans une tragédie, dit qu'il a essuyé une tempête, qu'il a vu périr son ami dans cet orage : il touche, il intéresse, s'il parle avec douleur de sa perte, s'il est plus occupé de son ami que de tout le reste; il ne touche point, il devient froid, s'il fait une description de la tempête, s'il parle de source de feux

bouillonnant sur les eaux, et de la foudre qui gronde et qui frappe à sillons redoublés la terre et l'onde.

Ainsi, le style froid vient tantôt de la stérilité, tantôt de l'intempérance des idées, souvent d'une diction trop commune, quelquefois d'une diction trop recherchée.

§. II. Détails. Ce mot se prend en plusieurs sens. Il signifie quelquefois le style et l'exécution, comme lorsqu'on dit qu'une pièce se soutient par les détails.

Quelquefois il signifie des espèces de lieux communs, des morceaux qui sont ordinairement d'une certaine étendue, qui roulent sur quelque matière plus générale que le reste, sans cesser cependant d'y appartenir, qui sont plus arrondis, plus travaillés, plus saillans, plus poétiques même. Dans ce sens, les détails s'opposent, du moins tacitement, à la beauté de l'ensemble, dont tout le monde connaît le caractère et les parties composantes.

Les beautés de détail ne naissent point nécessairement du fond de la pièce. L'intérêt présent et actuel du moment ne les y amenait point; seulement elles ont été enchassées dans l'ouvrage le plus adroitement qu'il a été possible. Tels sont, dans les comédies, les portraits, les allusions, etc.

§. III. Figures. Les figures étant la langue de l'imagination et des passions, sont d'un grand usage au théâtre; mais elles exigent une grande finesse de goût et de discernement.

§. IV. Tropes. Les tropes sont des figures par lesquelles on fait prendre à un mot une signification qui n'est pas précisément sa signification propre; il

y a donc autant de tropes qu'il y a de manières différentes par lesquelles on donne à un terme une signification qui n'est pas précisément la sienne. *Aveugle*, dans le sens propre, signifie une personne qui est privée de l'usage de la vue. Si je me sers de ce mot pour marquer ceux qui ont été guéris de leur aveuglement, comme quand Jésus-Christ a dit *les aveugles voient;* alors *aveugles* n'est plus dans le sens propre : il est dans un sens divisé. Ce sens divisé est un trope, parce qu'alors *aveugles* signifie ceux qui ont été aveugles, et non pas ceux qui le sont.

§. V. MÉTAPHORE. La métaphore est une figure par laquelle on transporte, pour ainsi dire, la signification propre d'un mot à une autre signification, qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit.

Un mot pris dans un sens métaphorique perd sa signification propre, et en prend une nouvelle, qui ne se présente à l'esprit que par la comparaison que l'on fait entre le sens propre de ce mot, et ce qu'on lui compare; par exemple, quand on dit que le mensonge se pare souvent des couleurs de la vérité. Dans cette phrase, ce mot de *couleurs* n'a plus sa signification propre et primitive; il ne marque plus cette lumière modifiée qui nous fait voir les objets, ou blancs, ou rouges, ou jaunes, etc. : il signifie les dehors, les apparences, et cela par comparaison entre le sens propre de *couleurs*, et les dehors que prend un homme qui nous en impose sous le masque de la sincérité.

La tragédie admet les métaphores, mais non pas

les comparaisons : pourquoi ? parce que la métaphore, quand elle est naturelle, appartient à la passion ; les comparaisons n'appartiennent qu'à l'esprit. Une seule métaphore se présente naturellement à un esprit rempli de son objet ; mais deux ou trois métaphores accumulées sentent le rhéteur : c'est une règle de la vraie éloquence, qu'une seule métaphore convient à la passion.

Mais toute métaphore qui ne forme point une image vraie et sensible, est mauvaise ; cette règle ne souffre point d'exception.

§. VI. ALLÉGORIE ; figure de rhétorique. L'allégorie n'est autre chose qu'une métaphore continuée, qui sert de comparaison pour donner à entendre une chose qu'on n'exprime point.

On sent combien cette figure est froide au théâtre, où les acteurs doivent presque toujours être dans une situation violente qui ne leur permet que des métaphores vives et rapides. On trouve ce défaut dans plusieurs des dernières pièces de Corneille.

§. VII. ALLUSION. Ce mot vient du verbe latin *alludere*, qui signifie *jouer*. Les allusions sont froides au théâtre, parce qu'elles ne peuvent guères être liées au nœud de la pièce : ce n'est que de la conversation, ce n'est que de l'esprit, et toute beauté étrangère est un défaut.

Il était ordinaire, avant Corneille, de trouver dans les pièces de théâtres des allusions à la fable et à l'histoire.

Cependant un auteur intelligent peut quelquefois faire entrer dans la comédie des traits que le spectateur s'applique ; il peut y rappeler des ridicules

en vogue, des vices dominans, des événemens publics : mais que ce soit comme sans y penser. Si l'on remarque son but, il le manque; il cesse de dialoguer, il prêche.

C'était un grand art de Molière. La dissertation du maître de langues, dans le *Bourgeois Gentilhomme*, sur la manière de prononcer chaque lettre, était une allusion continuelle à un livre ridicule qui parut alors sur ce sujet.

Quand on fait de ces allusions, il faut que le comique puisse survivre au souvenir de la chose sur laquelle l'allusion portait, comme il est arrivé à ce trait comique du *Bourgeois Gentilhomme*, qui fait toujours rire, quoique personne ne songe au ridicule qui y a donné lieu.

Il y a encore une sorte d'allusions fréquentes dans les comédies; c'est lorsqu'un personnage rappelle, en riant un vers connu : ainsi plusieurs fats, dans les comédies, disent à leurs rivaux : Je vous laisse;

Les amans malheureux cherchent la solitude.

Il faut tâcher, autant qu'il est possible, que l'allusion soit comique, comme ce que dit Cléon au sujet de Chloë :

Si je n'ai pas plus loin poussé cette conquête;
La faute en est aux dieux qui la firent si bête.

par allusion à ce vers d'un opéra :

La faute en est aux dieux qui la firent si belle.

Ces allusions étant fréquentes dans la société, sont quelquefois très-agréables dans la comédie, qui est la peinture de la société.

§. VIII. MÉTONYMIE. Le mot de *métonymie* signifie transposition ou changement de nom, un nom pour un autre, le signe pour la chose signifiée.

Dans ma vieillesse languissante,
Le sceptre que je tiens pèse à ma main tremblante.

Le sceptre est le signe de l'empire, de la royauté.

§. IX. ANTITHÈSE; figure de rhétorique qui consiste à opposer des pensées les unes aux autres pour leur donner plus de jour. Cette figure est ordinairement l'opposé du tragique : elle dégrade la noblesse d'un rôle et affaiblit le sentiment. On en voit un exemple dans ces vers du beau rôle de Cornélie. Elle parle à César :

Je t'avoûrai, pourtant, comme vraiment romaine,
Que pour toi mon estime est égale à ma haine;
Que l'une et l'autre est juste, et montre le pouvoir,
L'une de ma vertu, l'autre de mon devoir;
Que l'une est généreuse, et l'autre intéressée;
Et que dans mon esprit, l'une et l'autre est forcée.

On voit par ce morceau combien l'antithèse peut gâter une idée qui aurait été sublime si elle eût été rendue simplement.

Dans le comique, l'antithèse est moins déplacée; elle entre naturellement dans les portraits, dans les peintures vives, dans les réparties, etc. C'est que la comédie admet les contrastes marqués dans les mots comme dans les choses, et que la tragédie les exclut presque toujours dans les uns et dans les autres.

§. X. COMPARAISON. La comparaison est un rapport aperçu entre deux objets, et qui suppose du calme dans l'esprit de celui qui les rapproche. Cette

figure ne saurait par conséquent convenir à la tragédie ; les personnages ne doivent jamais être poètes : la métaphore est toujours plus vraie, plus passionnée.

On ne trouve point de comparaisons dans Racine, et il n'y en a qu'une seule dans les bonnes pièces de Corneille. C'est Cléopâtre, dans *Rodogune*, qui compare les sermens qu'elle a faits dans le péril, aux vœux que l'on fait dans l'orage.

Semblables à ces vœux dans l'orage formés,
Qu'efface un prompt oubli quand les flots sont calmés.

Les comparaisons sont fréquentes dans les poètes italiens ; et chez les Anglais, on en trouve à la fin de presque tous les actes. Mais notre public, dit Voltaire, pense que dans une grande crise d'affaires, dans un conseil, dans une passion violente, dans un danger pressant, les princes, les ministres ne font point de comparaisons poétiques.

§. XI. SUSPENSION. On peut laisser une phrase suspendue, quand on craint de s'expliquer, quand on aurait trop de choses à dire, quand on fait entendre par ce qui suit, ce qu'on n'a pas voulu énoncer d'abord, et qu'on le fait plus fortement entendre que si on s'expliquait ; comme dans *Britannicus :*

Et ce même Sénèque, et ce même Burrhus,
Qui depuis... Rome alors estimait leurs vertus.

§. XII. RÉTICENCE. L'*aposiopèse* ou *réticence* est une espèce d'ellipse ou d'omission ; elle se fait lorsque, venant tout d'un coup à changer de passion ou à la quitter entièrement, on coupe tellement son discours qu'à peine ceux qui écoutent peuvent-ils deviner ce que l'on voulait dire. La réticence est fort

ordinaire dans les menaces : *si je vous . . .*, etc. ; *mais . . .*, etc. Cette figure est extrêmement théâtrale.

§. XIII. LITOTE. La *litote* ou *diminution* est un trope par lequel on se sert de mots qui à la lettre paraissent affaiblir une pensée dont les idées accessoires feront sentir toute la force. On dit le moins par modestie ou par égard ; mais on sait bien que ce moins réveillera l'idée du plus. Quand Chimène dit à Rodrigue, *Va, je ne te hais point ;* elle lui fait entendre bien plus que ces mots-là ne signifient dans leur sens propre.

§. XIV. RÉPÉTITION. La *répétition* est une figure fort ordinaire dans le discours de ceux qui parlent avec chaleur, et qui désirent avec passion qu'on reçoive les choses qu'ils veulent faire concevoir.

Elle se fait en deux manières, ou en répétant les mêmes mots, ou en répétant les mêmes choses en différens termes.

Les vers de David où il parle de l'assurance qu'il a dans les promesses que Dieu lui a faites de le secourir, serviront d'exemple de la première espèce de répétition.

Pour exemple de la seconde espèce, j'ai choisi ces vers de Saint Prosper, dans lesquels il exprime en différentes manières cette seule vérité, que nous ne faisons aucun bien que par le secours de la grâce divine. . .

Grand Dieu ! quoi que t'oppose une erreur téméraire,
Si l'homme fait le bien, toi seul tu lui fais faire.
Ton esprit pénétrant dans les replis du cœur,
Pousse la volonté vers son divin moteur ;

Ta bonté nous donnant ce que tu nous demandes,
Pour accomplir nos vœux, forme encor nos demandes:
Tu conserves tes dons par ton puissant secours;
Tu fais notre mérite, et l'augmentes toujours;
Et dans ce dernier prix, qui tout autre surpasse,
Couronnant nos travaux, tu couronnes ta grace.

§. XV. PÉRIPHRASE. La *périphrase* ou *circonlocution* est un assemblage de mots qui expriment en plusieurs paroles ce qu'on aurait pu dire en moins, et souvent en un seul mot; par exemple, *le vainqueur de Darius*, au lieu de dire Alexandre, *l'astre du jour*, pour dire le soleil.

§. XVI. INTERROGATION; figure de style très-propre à peindre les divers mouvemens du cœur et à les rendre plus pathétiques. Elle consiste dans les fréquentes interrogations qu'on se fait à soi-même ou aux autres : elle se fait souvent par exclamation et n'en devient que plus vive et plus animée.

Cette figure est du plus grand usage au théâtre. Voyez Mithridate, quand il dit :

Elle me quitte! et moi, dans un lâche silence,
Je semble de sa fuite approuver l'insolence:
Peu s'en faut que mon cœur, penchant de son côté,
Ne me condamne encor de trop de cruauté!
Qui suis-je? est-ce Monime? et suis-je Mithridate?

Voyez Roxane, dans *Bajazet*, quand elle dit :

De tout ce que je vois que faut-il que je pense?
Tous deux à me tromper sont-ils d'intelligence?
Pourquoi ce changement, ce discours, ce départ?
N'ai-je pas même entr'eux surpris quelque regard?
Bajazet interdit! Atalide étonnée!
O ciel! à cet affront m'auriez-vous condamnée?

De mon aveugle amour seraient-ce là les fruits?
Tant de jours douloureux, tant d'inquiètes nuits;
Mes brigues, mes complots, ma trahison fatale!
N'aurais-je tout tenté que pour une rivale?

Voyez encore Phèdre quand elle s'écrie :

Que fais-je? où ma raison se va-t-elle égarer?
Moi jalouse! et Thésée est celui que j'implore!
Mon époux est vivant! et moi je brûle encore!
Pour qui? quel est le cœur où prétendent mes vœux?
Chaque mot, sur mon front fait dresser mes cheveux.

§. XVII. IRONIE; figure dont Corneille a fait un fréquent usage. Racine l'emploie aussi dans ses premières pièces; il la met quelquefois dans la bouche d'Hermione: mais dans ses autres tragédies, il ne se sert plus guères de cette figure.

Remarquez en général, dit Voltaire, que l'ironie ne convient point aux passions; elle ne peut aller au cœur.

Il y a une autre espèce d'ironie qui est un retour sur soi-même, et qui exprime parfaitement l'excès du malheur. C'est ainsi qu'Oreste dit dans l'*Andromaque* :

Oui, je te loue, ô Ciel, de ta persévérance!

C'est ainsi que Gatimozin disait au milieu des flammes : *Et moi suis-je sur un lit de roses?*

Cette figure est très-noble et très-tragique dans Oreste, et dans Gatimozin elle est sublime.

§. XVIII. PROSOPOPÉE. Quand une passion est violente, elle rend insensés en quelque façon ceux qu'elle possède. Pour lors on s'entretient avec les

morts et avec les rochers comme avec des personnes vivantes : on les fait parler comme s'ils étaient animés.

C'est de là que cette figure s'appelle prosopopée, parce qu'on fait une personne de ce qui n'en est pas une, comme dans l'exemple suivant : un étranger ayant été accusé d'homicide, parce qu'on le trouva seul enterrant un homme mort ; ce que la charité lui avait fait faire : « Juste Dieu, dit-il, protecteur » des innocens, permettez que l'ordre de la nature » soit troublé pour un moment, et que ce cadavre » déliant sa langue reprenne l'usage de la parole. Il » me semble que Dieu accorde ce miracle à mes » prières. Ne l'entendez-vous pas, messieurs, comme » il publie mon innocence et déclare les auteurs de » sa mort ? Si c'est un juste ressentiment, ajoute-t-il, con- » tre celui qui m'a mis dans le tombeau, qui vous anime, » tournez votre colère contre ce calomniateur qui triom- » phe maintenant dans une assurance entière, après » avoir chargé cet innocent du poids de son crime. »

§. XIX. CONTRASTE. Le *contraste* en peinture consiste dans une position variée des objets présentés sous des formes agréables à la vue.

En poésie dramatique, il consiste dans l'opposition d'un ou de plusieurs personnages, dont l'un fait sortir l'autre, ou qui se font valoir mutuellement.

Homère a bien connu l'art des contrastes ; et les tragiques grecs l'ont quelquefois imité avec succès. OEschyle et Euripide contrastent peu ; Sophocle contraste plus souvent.

Dans le *Philoctète*, la pitié généreuse du jeune Néoptolème pour un héros malheureux, contraste avec la politique dure et artificieuse d'Ulysse.

Dans *Électre*, la modération de Chrysosthémis contraste avec l'audace et l'emportement d'Électre. Voltaire et Crébillon ont conservé cette opposition, l'un dans son Oreste, l'autre dans son Électre.

La tragédie exige une grande variété dans les caractères; mais peut-être ne faut-il pas y prodiguer les contrastes. On en trouve peu dans Corneille; Racine n'en a guères que deux qui soient très-frappans : celui de Burrhus et de Narcisse dans *Britannicus*, et celui d'Abner et de Mathan dans *Athalie*.

Le plus grand contraste, dit Fontenelle, est entre les deux espèces opposées, comme d'un ambitieux à un amant, d'un tyran à un héros.

Mais on peut aussi dans la même espèce en trouver un très-agréable: c'est ainsi qu'Horace et Curiace, tous deux vertueux, tous deux possédés de l'amour de la patrie, ne se ressemblent point dans les sentimens mêmes qui leur sont communs; l'un a une férocité noble, l'autre quelque chose de plus tendre et de plus humain. Cet éloge que Fontenelle donne à Corneille à l'exclusion de Racine, appartient à ce dernier autant qu'à son rival : cet art des contrastes qu'il loue dans Corneille, n'est autre chose que l'art de varier les caractères; et en ce sens, il est commun à l'un et à l'autre, et il y a peu de leurs pièces où on ne le trouve.

Un beau contraste est celui qui réside dans le plan même d'un ouvrage; ainsi Voltaire s'est proposé d'opposer, dans *Alzire*, le véritable esprit de la religion aux vertus de la nature, et de faire voir combien le premier l'emporte sur l'autre.

Un superbe contraste est celui qui oppose les mœurs

d'une nation à celles d'une autre : c'est ainsi que dans *Tancrède*, l'auteur oppose les mœurs des chevaliers aux mœurs des Arabes, dont il ramène le souvenir autant qu'il lui a été possible.

Dans l'*Orphelin de la Chine*, Voltaire a voulu opposer les mœurs d'un peuple qui ne connaît que la force, aux mœurs d'un empire fondé sur la sagesse; et il fait voir en même temps la supériorité de ce dernier peuple sur son vainqueur.

Enfin le contraste le plus dramatique c'est celui du caractère avec la situation. Un père va immoler sa fille; faites-en un monarque ambitieux, mais un père tendre : si vous en faites un père dénaturé, le sacrifice arrachera moins de larmes.

Voyez dans *Électre* l'effet que produit le contraste du caractère avec la situation : c'est Électre forcée de demander à son tyran la grâce de son frère; elle s'écrie :

Quel affront pour Oreste, et quel excès de honte!
Elle me fait horreur. Eh bien! je la surmonte.
Hé bien! j'ai donc connu la bassesse et l'effroi!
Je fais ce que jamais je n'aurais fait pour moi.
(*sans se mettre à genoux* :)
Cruel! si ton courroux peut épargner mon frère,
Je ne peux oublier le meurtre de mon père;
Mais je pourrais du moins, muette à ton aspect,
Me contraindre au silence et peut-être au respect.
Que je demeure esclave, et que mon frère vive.

Dans *Brutus*, le caractère du jeune Titus est l'amour de la patrie, le respect pour son père, la générosité, etc.; entraîné à la fois par plusieurs passions, il vient de promettre à l'ambassadeur de Tarquin de

trahir Rome : c'est dans ce moment que Brutus arrive et dit à son fils :

Viens, Rome est en danger : c'est en toi que j'espère.
Par un avis secret le sénat est instruit
Qu'on doit attaquer Rome au milieu de la nuit :
J'ai brigué pour mon sang, pour le héros que j'aime,
L'honneur de commander dans ce péril extrême.
Le sénat te l'accorde : arme-toi, mon cher fils ;
Une seconde fois, va sauver ton pays, etc.

La comédie fait un plus grand usage des contrastes que la tragédie. Les anciens semblent toutefois les avoir peu cherchés ; Aristophane n'en a presque point ; on en trouve très-peu dans Plaute : Térence en a davantage ; le plus frappant de tous est celui de Micion et de Déméa dans les *Adelphes*. Il est très-fréquent chez les modernes, et peut-être en ont-ils abusé.

Le contraste manié avec art sera toujours un des plus grands moyens de la comédie, puisque tous les auteurs, et Molière à leur tête, en ont fait usage, et presque toujours avec succès.

Le contraste du caractère avec la situation est encore ici d'une nécessité indispensable ; le misanthrope est amoureux d'une coquette, Harpagon d'une fille pauvre.

Le glorieux est le fils d'un gentilhomme pauvre ; il se jette aux pieds de son père, il le supplie à genoux de n'en rien dire : le père répond :

J'entends : la vanité me déclare à genoux
Qu'un père infortuné n'est pas digne de vous.

Voilà un des plus beaux contrastes du caractère et de la situation dans la comédie.

L'avare de Molière est un contraste continuel du caractère avec la situation; ses autres ouvrages en sont remplis.

§. XX. DÉCLAMATION; c'est le nom qu'on donne à des pensées gigantesques, à des sentimens faux ou exagérés, à des lieux communs inutiles, enfin à tout ce qu'Horace appelle *ambitiosa ornamenta*, à tous les discours qui ne sont point dans la situation du personnage que l'auteur fait parler. Les déclamations sont trop communes au théâtre, pour qu'il soit nécessaire d'en donner ici des exemples.

§. XXI. EXCLAMATION. L'*exclamation* est l'expression naturelle d'une ame qui se sent pénétrée de joie ou de douleur, de surprise et de crainte; elle fait un bon effet au milieu d'un discours qu'elle interrompt d'une manière qui touche l'auditeur.

Ainsi Cornélie, entendant vanter les regrets de César à la vue de l'urne où étaient renfermées les cendres de Pompée, s'écrie:

O soupirs! ô respect! oh qu'il est doux de plaindre
Le sort d'un ennemi quand il n'est plus à craindre.

CHAPITRE V.

§. 1.er POÉTIQUE. L'art poétique peut être défini, un recueil de préceptes pour imiter la nature d'une manière qui plaise à ceux pour qui on fait cette imitation.

Or, pour plaire dans les ouvrages d'imitation, il faut, 1.° faire un certain choix des objets qu'on veut imiter; 2.° les imiter parfaitement; 3.° donner à l'expression par laquelle on fait l'imitation, toute la

perfection qu'elle peut recevoir. Cette expression se fait par les mots dans la poésie; donc les mots doivent y avoir toute la perfection possible : c'est à ces trois objets que se rapportent les règles de la poétique d'Horace.

De ces trois points, les deux premiers sont communs à tous les arts imitateurs: par conséquent, ce qu'Horace en dira peut convenir exactement à la musique, à la danse, à la peinture; et même, jusqu'à un certain point, à l'éloquence et à l'architecture, puisqu'elles empruntent quelque chose des beaux arts.

Quant au troisième article, si l'on considère les règles détaillées, elles conviennent à la poésie seule; de même que les règles du coloris ne conviennent qu'à la peinture, celles de l'intonation qu'à la musique, celles du geste qu'à la danse : cependant les règles générales, les principes fondamentaux de l'expression, sont encore les mêmes.

Il faut que tous les arts, quelque moyen qu'ils emploient, s'expriment avec justesse, clarté, aisance, décence. Ainsi les préceptes généraux de l'élocution poétique sont les mêmes pour la musique, pour la peinture et pour la danse : il n'y a de différence que dans ce qui tient essentiellement aux mots, aux tons, aux gestes, aux couleurs.

Voilà quelle est l'étendue de l'art poétique, et surtout de celui d'Horace, parce que l'auteur s'élève souvent jusqu'aux principes pour donner à ses lecteurs une lumière plus vive, plus sûre, et leur montrer plus de choses à la fois, s'ils ont assez d'esprit pour les bien comprendre.

Les poétiques les plus célèbres que nous ayons, sont celles d'Aristote, d'Horace, de Suidas, de Boileau, de Voltaire : il y a encore d'autres excellens traités sur tous les différens genres de poésie, soit parmi les anciens, soit parmi les modernes.

§. II. VERS. C'est par l'heureux choix des mots, et par la mélopée, que la poésie réussit : les pensées les plus sublimes ne sont rien si elles sont mal exprimées.

Si on examinait tous les vers, on en trouverait beaucoup plus qu'on ne pense, de défectueux et chargés de mots impropres. Il n'y a de beau que le vrai exprimé clairement.

Que le lecteur applique cette remarque aux vers qui lui feront de la peine; qu'il tourne les vers en prose; qu'il voie si les paroles de cette prose sont précises, si le sens est clair, s'il est vrai, s'il n'y a rien de trop ni de trop peu; et qu'il soit sûr que tout vers qui n'a pas la netteté et la précision de la prose la plus exacte, ne vaut rien. Les vers, pour être bons, doivent avoir tout le mérite d'une prose parfaite, en s'élevant au-dessus d'elle par le rhythme, la cadence, la mélodie, et par la sage hardiesse des figures.

Les vers faibles ne sont pas ceux qui pèchent contre les règles, mais contre le génie; ceux qui, dans leur mécanique, sont sans variété, sans choix de termes, sans heureuses inversions; et qui, dans leur poésie, conservent trop la simplicité de la prose.

On ne peut mieux sentir cette différence qu'en comparant les endroits que Racine et Campistron, son imitateur, ont traités.

Des vers peuvent avoir de la force et manquer de

toutes les autres beautés : la force d'un vers dans notre langue consiste principalement à dire quelque chose dans chaque hémistiche.

Et monté sur le faîte, il aspire à descendre.
L'éternel est son nom, le monde est son ouvrage.

Ces deux vers (déjà cités), pleins de force et d'élégance, sont le meilleur modèle de la poésie.

On est quelquefois étonné que les mêmes vers, le même hémistiche, fassent un très-grand effet dans un endroit et soient à peine remarqués dans un autre; la situation en est cause : aussi on appelle vers de situation ceux qui par eux-mêmes n'ayant rien de sublime, le deviennent par les circonstances où ils sont placés.

L'usage est d'écrire les tragédies en vers alexandrins, mêlés alternativement de deux rimes masculines et de deux féminines. L'arrangement même de ces rimes peut être varié, comme Voltaire l'a fait dans son *Tancrède*.

Les vers même irréguliers, c'est-à-dire composés tantôt de douze, de dix, de huit ou de moins de syllabes, pourraient, à la rigueur, entrer dans la tragédie : nous en avons quelques exemples dans Corneille, et dans Racine. Ce dernier fait tenir un monologue assez long à Antigone, en vers irréguliers, dans *les Frères ennemis :*

A quoi te résous-tu, princesse infortunée?
Ta mère vient de mourir dans tes bras;
Ne saurais-tu suivre ses pas,
Et finir, en mourant, ta triste destinée? etc.

Mais ces exemples n'ont pas prévalu, et les vers

irréguliers conviennent mieux au drame lyrique, où ils sont indispensables pour la musique.

Quant à la comédie, les Menandre et les Térence ont écrit leurs drames en vers; c'est un mérite de plus, et ce n'est guères que par impuissance de mieux faire, ou par paresse et par envie de faire vîte, que les modernes ont écrit des comédies en prose. L'*Avare* que Molière n'eut pas le temps de versifier, détermina plusieurs auteurs à faire leurs comédies de la même façon.

Bien des gens prétendent que la prose est plus naturelle et sert mieux le comique; mais il paraît incontestable que les vers y feront toujours un tout autre effet. Le *Misantrope* et le *Tartuffe* perdraient bien de leur force et de leur énergie, s'ils étaient en prose.

La prose est assez convenable dans les farces.

§. III. VERSIFICATION. Rimons sans superstition et sans négligence; faisons sentir le repos du vers; évitons les articulations difficiles, et n'enjambons point: nous voilà irrépréhensibles en tant que versificateurs; et les autres reproches ne pourront plus tomber que sur le discours même.

Il se présente quelques réflexions à faire sur la versification en tant que discours.

1.° Elle doit être pure: j'entends que la langue y doit être exactement observée, pour l'emploi des termes, pour l'alliance des expressions, pour la construction des phrases.

La contrainte a souvent coûté là-dessus des fautes aux plus habiles; et à l'égard des expressions, la difficulté leur en fait pardonner quelques-unes. Celles qui sont échappées le plus souvent aux bons écri-

vains ont bientôt passé en priviléges pour leurs successeurs; d'abord sous le nom de licences, ensuite comme élégance même.

La pureté consiste aujourd'hui à n'user que de ces irrégularités passées en usage, et à ne pas en hasarder de nouvelles, ou à le faire si adroitement qu'on ne l'aperçoive presque pas. En ce cas, on enrichit la langue des vers; et deux ou trois bons poëtes, pour leur commodité, n'auront pas plutôt adopté ces audaces, que, d'exemple en exemple, elles acquerront non-seulement de l'autorité, mais encore de la noblesse et de l'agrément. On applaudit aujourd'hui à telle hardiesse qui, dans sa nouveauté, pouvait à peine obtenir grâce.

2.° La versification doit être claire; et pour cela il faut éviter les transpositions violentes, parce que l'esprit, désorienté par le nouvel arrangement des mots, a peine à les rétablir dans leur ordre naturel: les équivoques; parce qu'offrant tout à-la-fois deux sens à l'esprit, il perd du temps à chercher le véritable: les entassemens d'idées; parce qu'il y a du travail à les rassembler et à en discerner les rapports: la profusion des figures et la suppression de mots qu'on laisse sous-entendre; parce que l'esprit n'apprécie pas bien ensemble un grand nombre de métaphores, et qu'il ne supplée pas toujours ce qu'on supprime.

3.° La versification doit être noble, et cette noblesse dépend en même temps de la pensée et de l'expression.

Quoiqu'à parler exactement les pensées écrites ne soient pas différentes des expressions, puisque les unes étant les signes des autres, les expressions ne

peuvent renfermer que les choses qu'elles signifient; il est pourtant vrai que la pensée peut être noble, sans que l'expression le soit : et voici pourquoi. Il y a dans une même langue deux ordres différens de tours et d'expressions, qui caractérisent les grands et le peuple ; les uns exprimeront au fond la même chose que les autres, sans employer précisément les mêmes termes : ainsi, outre l'idée principale qu'un tour ou qu'un mot présente, il réveille encore l'idée accessoire de l'éducation et du rang de celui qui parle.

La noblesse du style consiste donc dans la tragédie, où l'on fait parler des princes et des rois, à n'user que de cette élégance qui leur est familière ; et même à l'employer plus continuement qu'ils ne le font dans la nature, parce qu'on les représente au théâtre dans leur plus grande décence.

4.° La versification doit être convenable : j'entends qu'elle doit être d'un ton qui répond à la matière, aux caractères des personnages et aux situations ; et de là naissent plusieurs différences qu'on appelle différences de style, et que je croirais mieux nommer différences de sentimens et d'idées, comme le sublime, l'héroïque, le pathétique, le simple.

La convenance générale, et qui renferme toutes celles dont je viens de parler, c'est d'être naturel ; je veux dire de ne faire tenir aux personnages que des discours tels que la nature les inspirerait à des hommes qui seraient dans la situation et agités des passions qu'on représente.

§. IV. Rime. Malgré toutes nos réflexions et toutes nos plaintes contre la rime, nous ne pouvons jamais

en secouer le joug ; elle est essentielle à la poésie française.

Notre langue ne comporte point d'inversions ; nos vers ne souffrent point d'enjambement ; nos syllabes ne peuvent produire une harmonie sensible par leurs mesures longues ou brèves ; nos césures et un certain nombre de pieds ne suffiraient pas pour distinguer la prose d'avec la versification : la rime est donc nécessaire aux vers français.

De plus, tant de grands maîtres qui ont fait des vers rimés, tels que les Corneille, les Racine, les Despréaux, ont tellement accoutumé nos oreilles à cette harmonie, que nous n'en pourrions pas supporter d'autre ; et, je le répète encore, quiconque voudrait se délivrer d'un fardeau qu'a porté le grand Corneille, serait regardé, avec raison, non pas comme un génie hardi qui s'ouvre une route nouvelle, mais comme un homme très-faible, qui ne peut se soutenir dans l'ancienne carrière.

On a tenté de nous donner des tragédies en prose ; mais je ne crois pas que cette entreprise puisse désormais réussir : qui a le plus ne saurait se contenter du moins.

On sera toujours mal reçu à dire au public : Je viens diminuer votre plaisir. Si, au milieu des tableaux de Rubens ou de Paul Véronèse, quelqu'un venait placer ses dessins au crayon, n'aurait-il pas tort de s'égaler à ces peintres ? On est accoutumé dans les fêtes à des danses et à des chants ; serait-ce assez de marcher et de parler, sous prétexte qu'on marcherait et qu'on parlerait bien, et que cela serait plus aisé et plus naturel ? Il y a grande apparence qu'il

faudra toujours des vers sur tous les théâtres tragiques, et des rimes sur le nôtre.

Cependant tous les peuples de la terre, excepté les anciens Romains et les Grecs, ont rimé et riment encore. Le retour des mêmes sons est si naturel à l'homme, qu'on a trouvé la rime établie chez les sauvages, comme elle l'est à Rome, à Paris, à Londres et à Madrid. Il y a dans Montaigne une chanson en rimes américaines, traduite en français. On trouve dans le Spectateur d'Addisson une traduction d'une ode laponne rimée, qui est pleine de sentiment.

§. V. Coupe de vers. La différence dans la coupe des vers sert non-seulement à rompre la monotonie de la versification et de la rime, mais à exprimer une passion ou un mouvement de l'ame avec plus de force. Dans la tragédie d'*Ariane*, cette princesse vient d'ordonner à Thésée de la quitter; Thésée sort, et Ariane dit à sa confidente :

As-tu vu quelle joie a paru dans ses yeux?
Combien il a paru satisfait de ma haine?
Que de mépris!

Cette réserve, dit Voltaire, interrompue au second pied, c'est-à-dire au bout de quatre syllabes, fait un effet charmant sur l'oreille et sur le cœur. Ces finesses de l'art furent introduites par Racine, et ne sont senties que des connaisseurs.

Lorsqu'Agrippine, dans *Britannicus*, rappelle à Néron tous ses bienfaits, tous les soins qu'elle s'est donnés pour lui, le choix qu'elle a fait de ses gouverneurs :

J'appelai de l'exil, je tirai de l'armée,
Et ce même Sénèque, et ce même Burrhus,
Qui depuis.... Rome alors admirait leurs vertus.

Cette césure au milieu du second pied, peint mieux l'indignation d'Agrippine contre Burrhus et Sénèque, que si elle ne se fût interrompue qu'à l'hémistiche.

De même dans *Zaïre*, lorsqu'Orosmane refuse Zaïre à Nérestan et le congédie, il lui dit :

> Pour Zaïre, crois-moi, sans que ton cœur s'offense,
> Elle n'est pas d'un prix qui soit en ta puissance;
> Tes chevaliers français et tous leurs souverains
> S'uniraient vainement pour l'ôter de mes mains.
> Tu peux partir.

Cette coupe de vers peint mieux que toute autre la fierté et l'impatience d'Orosmane; aussi l'acteur jette-t-il toujours ces mots rapidement : ce sont ces attentions qui donnent la vie au style.

§. VI. VERS BLANCS. Les vers blancs ou non rimés, dit Voltaire, ne coûtent que la peine de les dicter: cela n'est pas plus difficile à faire qu'une lettre. Si on s'avise de faire des tragédies en vers blancs, et de les jouer sur notre théâtre, la tragédie est perdue: dès que vous ôtez la difficulté, vous ôtez le mérite.

§. VII. STROPHE est une stance, ou un certain nombre de vers, qui renferme un sens complet, et qui est suivie d'une autre de la même mesure et du même nombre de vers, dans la même disposition, qu'on appelle antistrophe.

La strophe est dans les odes ce que le couplet est dans les chansons, et la stance dans les poëmes épiques. Ce mot vient du grec στρέφω, qui est formé de, *je tourne*, parce qu'après la strophe finie, la même mesure revient encore; ou plutôt, ce terme se rapporte principalement à la musique et à la danse, parce que le chœur et les danseurs qui, chez les an-

ciens, marchaient en cadence autour de l'autel pendant qu'on chantait les odes ou hymnes en l'honneur des dieux, tournaient à gauche tandis qu'on chantait la strophe, et à droite, lorsqu'on chantait l'antistrophe.

Dans notre poésie lyrique, une strophe ne saurait être moindre que de quatre vers, ni en contenir plus de dix; et la première strophe sert toujours de règle aux autres strophes de la même ode, soit pour le nombre, soit pour la mesure des vers et pour l'arrangement des rimes.

§. VIII. ANTISTROPHE. Ce mot est composé de la préposition ἀντι, qui marque *opposition* ou alternative, et de στροφὴ, *conversio*. Ainsi strophe signifie stance ou vers que le chœur chantait en se tournant à droite du côté des spectateurs, et l'antistrophe était la stance suivante que ce même chœur chantait en se tournant à gauche.

§. IX. STANCES. Rotrou avait mis les stances à la mode : Corneille, qui les employa, les condamne lui-même dans ses Réflexions sur la tragédie.

Elles ont quelque rapport à ces odes que chantaient les chœurs, entre les scènes, sur le théâtre grec. Les Romains les imitèrent. Il me semble que c'était l'enfance de l'art : il était bien plus aisé d'insérer ces inutiles déclamations entre neuf ou dix scènes qui composaient une tragédie, que de trouver dans son sujet même de quoi animer sans cesse le théâtre, et de soutenir une longue intrigue toujours intéressante.

Lorsque notre théâtre commença à sortir de la barbarie, et de l'asservissement aux usages anciens,

pire encore que la barbarie ; on substitua aux odes des chœurs qu'on voit dans Garnier, dans Jodelle et dans Baïf, des stances que les personnages récitaient. Cette mode a duré cent années.

Le dernier exemple que nous ayons des stances, est dans la *Thébaïde*. Racine se corrigea bientôt de ce défaut : il sentit que cette mesure, différente de la mesure employée dans la pièce, n'était pas naturelle ; que les personnages ne devaient pas changer le langage convenu ; qu'ils devenaient poëtes mal-à-propos.

On a donc banni les stances du théâtre : on a pensé que les personnages qui parlent en vers d'une mesure déterminée, ne devaient jamais changer cette mesure, parce que s'ils s'expliquaient en prose, ils devraient toujours continuer à parler en prose ; or, les vers de six pieds étant substitués à la prose, le personnage ne doit pas s'écarter du langage convenu. Les stances donnent trop l'idée que c'est le poëte qui parle.

LIVRE V.

SPECTACLES SCÉNIQUES.

CHAPITRE I.er

§. I.er TRAGÉDIE : poëme dramatique, qui a pour objet d'exciter dans l'ame des spectateurs la pitié ou la terreur, et même ces deux passions ensemble, par le récit de quelque illustre infortune mise en action.

On connaît mieux en France que partout ailleurs les beautés réelles de la tragédie, si toutefois les arts n'ont pas des beautés relatives et propres au goût et aux mœurs de chaque nation. Etienne Jodelle fut le premier qui composa des tragédies françaises; il en fit deux (vers 1550), savoir, Cléopâtre et Didon.

La *Sophonisbe* de Mairet, en 1629, soutint la majesté de la scène française; Rotrou se distingua aussi par les tragédies d'*Antigone*, en 1638, et de *Cosroës*, en 1648. Enfin, les Corneilles, et après eux Racine, Voltaire, Crébillon, et plusieurs de nos tragiques modernes, ont porté ce poëme à son plus haut point de splendeur et de perfection.

Les Grecs puisaient les sujets de tragédie dans l'histoire de leur pays, et jamais au dehors; mais notre théâtre a recours, moins à l'histoire de la France, qu'à celle des autres nations.

La véritable tragédie est (dit Voltaire) l'école de la vertu : et la seule différence qui soit entre le théâtre épuré et les livres de morale, c'est que l'instruction se trouve, dans la tragédie, toute en action ; c'est qu'elle y est intéressante, et qu'elle se montre relevée des charmes d'un art qui ne fut inventé autrefois que pour instruire la terre et pour bénir le ciel, et qui par cette raison fut appelé le langage des dieux.

Un jeune homme sensible, sans aucune connaissance, sera ému à la première représentation qu'il verra d'une belle tragédie ; mais il n'y démêlera ni le mérite des unités, ni cet art délicat par lequel aucun personnage n'entre ni ne sort sans raison, ni cet art encore plus grand qui concentre des intérêts divers dans un seul, ni enfin les autres difficultés surmontées. Ce n'est qu'avec l'habitude et des réflexions qu'il parvient à sentir tout d'un coup, avec plaisir, ce qu'il ne démêlait pas auparavant. Le goût se forme insensiblement dans une nation qui n'en avait pas, parce qu'on y prent peu-à-peu l'esprit des bons artistes.

Quant au style, il y a grande apparence (dit encore Voltaire) qu'il faudra toujours des vers sur tous les théâtres tragiques ; et de plus toujours des rimes sur le nôtre : c'est même à cette contrainte de la rime, et à cette sévérité extrême de notre versification, que nous devons les excellens ouvrages que nous avons dans notre langue. Nous voulons que la rime ne coûte jamais rien aux pensées, qu'elle ne soit ni triviale ni trop recherchée ; nous exigeons rigoureusement dans un vers la même pureté, la même exactitude que dans la prose ; nous ne permettons pas la

moindre licence; nous demandons qu'un auteur porte sans discontinuer toutes ses chaînes, et cependant qu'il paraisse toujours libre; et nous ne reconnaissons pour poëtes que ceux qui ont rempli toutes ces conditions.

§. II. Le TRAGIQUE est ce qui forme l'essence de la tragédie: il contient le terrible et le pitoyable, ou, si l'on veut, la terreur et la pitié.

La terreur est un sentiment vif de sa propre faiblesse, à la vue d'un grand danger: elle est entre la crainte et le désespoir. La crainte nous laisse encore entrevoir, au moins confusément, des moyens d'échapper au danger. Le désespoir nous précipite dans le danger même: la terreur, au contraire affaisse l'ame, l'abat, l'anéantit en quelque sorte, et lui ôte l'usage de toutes les facultés; elle ne peut ni fuir le danger, ni s'y précipiter.

Or c'est ce sentiment que produit, dans Sophocle, le malheur d'OEdipe: on y voit un homme né sous une étoile malheureuse, poursuivi constamment par son destin, et conduit au plus grand des malheurs par des succès apparens. Ce n'est point là (quoiqu'en ait dit un de nos beaux esprits), un coup de foudre qui fait horreur; ce sont des malheurs de l'humanité qui nous effraient.

Quel est l'homme malheureux qui n'attribue au moins une partie de son malheur à une étoile funeste? Nous sentons tous que nous ne sommes pas les maîtres de notre sort; que c'est un être suprême qui nous guide, qui nous emporte quelquefois: et le tableau d'OEdipe n'est qu'un assemblage de malheurs dont la plupart des hommes ont éprouvé au moins quelque partie ou quelque degré.

Ainsi, en voyant ce prince, l'homme faible, l'homme

ignorant l'avenir, l'homme sentant l'empire de la divinité sur lui, craint, tremble pour lui-même et pleure pour OEdipe. C'est l'autre partie du tragique, la *pitié*, qui accompagne nécessairement la terreur, quand celle-ci est causée en nous par le malheur d'autrui.

Nous ne sommes effrayés des malheurs d'autrui, que parce que nous voyons une certaine parité entre le malheureux et nous; c'est la même nature qui souffre et dans l'acteur et dans le spectateur.

L'action d'OEdipe étant terrible, elle est en même temps pitoyable; par conséquent elle est tragique. Et à quel degré l'est-elle? Cet homme a commis les plus noirs forfaits, tué son père, épousé sa mère; ses enfans sont ses frères; il l'apprend, il en est convaincu dans le temps de sa plus grande sécurité; sa femme, qui est en même temps sa mère, s'étrangle; il se crève les yeux dans son désespoir: il n'y a pas d'action possible qui renferme plus de douleur et de pitié.

Le premier acte expose le sujet; le second fait naître l'inquiétude; dans le troisième l'inquiétude augmente; le quatrième est terrible. « Me voilà prêt à « dire ce qu'il y a de plus affreux; et moi à l'en« tendre. » Le cinquième est tout rempli de larmes.

Partout où le tragique ne domine pas, il n'y a point de tragédie. Le vrai tragique règne lorsqu'un homme vertueux, ou du moins plus vertueux que vicieux, est victime de son devoir, comme le sont les Curiaces; ou de sa propre faiblesse, comme Ariane et Phèdre; ou de la faiblesse d'un autre homme, comme Polieucte; ou de la prévention d'un père, comme Hippolyte; ou de l'emportement passager d'un frère, comme Camille. Qu'il soit précipité par un malheur qu'il

n'a pu éviter, comme Andromaque, ou par une sorte de fatalité à laquelle tous les hommes sont sujets, comme OEdipe; voilà le vrai tragique; voilà ce qui nous trouble jusqu'au fond de l'ame, et nous fait pleurer.

Qu'on y joigne l'atrocité de l'action avec l'éclat de la grandeur où l'élevation des personnages; l'action est héroïque en même temps et tragique, et produit en nous une compassion mêlée de terreur, parce que nous voyons des hommes, et des hommes plus grands, plus puissans, plus parfaits que nous, écrasés par les malheurs de l'humanité.

Nous avons le plaisir de l'émotion, et d'une émotion qui ne va point jusqu'à la douleur (la douleur est le sentiment de la personne qui souffre), mais qui reste au point où elle doit être un plaisir.

Il n'est pas nécessaire qu'il y ait du sang répandu, pour exciter le sentiment tragique. Ariane abandonnée par Thésée dans l'île de Naxe; Philoctète, dans celle de Lemnos, sont dans des situations tragiques, parce qu'elles sont aussi cruelles que la mort même: elles en présentent même une idée funeste, où l'on voit la douleur, le désespoir, l'abattement, enfin tous les maux du cœur humain.

Mais la punition d'un oppresseur n'opère point le tragique; Mithridate tué ne me cause pas de pitié, non plus qu'Athalie et Aman, ni Pyrrhus. De même les situations de Monime, de Joad, d'Esther, d'Andromaque, ne me causent point de terreur. Ces situations sont très-touchantes; elles serrent le cœur, troublent l'ame à un certain point: mais elles ne vont pas jusqu'au but. Si nous les prenons pour du tragique, c'est parce qu'on les a données pour telles; que

nous sommes accoutumés à nous en tenir à quelque ressemblance; et qu'enfin quand il s'agit de plaisir, nous ne croyons pas toujours nécessaire de calculer exactement ce qu'on pourrait nous donner.

Où sont donc les dénouemens vraiment tragiques? Phèdre et Hippolyte, les Frères ennemis, Britannicus, OEdipe, Polieucte, les Horaces; en voilà des exemples. Le héros pour qui le spectateur s'intéresse, tombe dans un malheur atroce, effrayant: on sent avec lui les malheurs de l'humanité; on est pénétré, on souffre autant que lui.

Aristote se plaignait de la mollesse des spectateurs Athéniens, qui craignaient la douleur tragique: pour leur épargner des larmes, les poëtes prirent le parti de tirer du danger le héros aimé. Nous ne sommes pas moins timides sur cet article que les Athéniens. Nous avons si peur de la douleur, que nous en craignons même l'ombre et l'image, quand elle a un peu de corps: c'est ce qui amollit, abâtardit le tragique parmi nous.

On sent l'effet de cette altération, quand on compare l'impression que fait Polieucte avec celle d'Athalie. Elles sont touchantes toutes deux: mais dans l'une l'ame est plongée, noyée dans une tristesse délicieuse; dans l'autre, après quelques inquiétudes, quelques momens d'alarmes, l'ame est soulevée par une joie qui s'évapore et se perd dans l'instant.

§. III. Terreur; grand effroi causé par la présence ou par le récit de quelque terrible catastrophe.

Il paraît assez difficile de définir la terreur; elle semble pourtant consister dans la totalité des incidens qui, en produisant chacun leur effet et menant insensible-

ment l'action à sa fin, opèrent sur nous cette appréhension salutaire, qui met un frein à nos passions, d'après le triste exemple d'autrui, et nous empêche par là de tomber dans les malheurs dont la représentation nous arrache des larmes.

En nous conduisant de la compassion à la crainte, elle trouve un moyen d'intéresser notre amour-propre par un sentiment d'autant plus vif du contre-coup, que l'art de la poésie ferme nos yeux sur une surprise aussi avantageuse, et fait à l'humanité plus d'honneur qu'elle ne mérite.

On ne peut trop appuyer sur les beautés de ce qu'on appelle terreur dans le tragique : c'est pourquoi nous ne pouvons manquer d'avoir une grande opinion de la tragédie des anciens. L'unique objet de leurs poëtes était de produire la terreur et la pitié; ils chérissaient un sujet susceptible de ces deux passions, et le façonnaient par leur génie. Il semble même que rien n'était plus rare que de si beaux sujets, puisqu'ils ne les puisaient ordinairement que dans une ou deux familles de leurs rois.

Mais c'est triompher de l'art que de réussir en ce genre, et c'est ce qui fait la gloire de Crébillon sur le théâtre français.

Toute belle qu'est la description de l'enfer par Milton, bien des gens la trouvent faible auprès de cette scène de Hamlet, dans Shakespear, où le fantôme paraît : il est vrai que cette scène est le chef-d'œuvre du théâtre moderne dans le genre terrible; elle présente une grande variété d'objets diversifiés de cent façons différentes, toutes plus propres l'une que l'autre à remplir les spectateurs de terreur et d'ef-

froi. Il n'y a presque pas une de ces variations qui ne forme un tableau, et qui ne soit digne du pinceau d'un Caravage.

On a observé qu'il faut distinguer deux sortes de crainte ou de terreur, dans l'effet théâtral; l'une directe, et l'autre réfléchie.

La première est celle que nous éprouvons en voyant le héros dans le péril et la perplexité, et pour lequel nous frémissons. Antiochus tient au bord de ses lèvres la coupe empoisonnée; c'est pour lui que je tremble.

La seconde est celle que nous ressentons lorsque, par réflexion, nous craignons pour nous-mêmes le sort d'un autre. Orosmane, dans un moment de fureur et de jalousie, plonge le poignard dans le cœur de Zaïre qu'il adorait. Capables des mêmes passions et des mêmes transports, c'est pour nous-mêmes, c'est nous-mêmes que nous craignons à la vue de cet événement.

La terreur que la tragédie produit en nous, nous est donc quelquefois étrangère; et quelquefois elle nous est personnelle : l'une cesse avec le péril du personnage intéressant, ou se dissipe peu après; l'autre laisse une impression qui survit à l'illusion du spectacle.

Il semble que les anciens se soient plus attachés à exciter la terreur directe, que l'autre; et que leur but ait été même de guérir plutôt de la pitié et de la terreur qu'ils regardaient comme des faiblesses, que de donner des leçons de morale par leur moyen.

En effet, quelle terreur salutaire peut produire la

vue d'un Œdipe, qui sans le savoir, sans le vouloir, sans l'avoir mérité, tombe dans des malheurs et dans des crimes qui me font dresser les cheveux, d'horreur.

La première réflexion que je fais en conséquence, c'est de m'indigner de l'ascendant de ma destinée sur moi, de gémir sur ma dépendance des dieux: la seconde, c'est de ne plus craindre des crimes qui se commettent nécessairement, ni de m'affliger de malheurs dont toute ma prudence ne peut me garantir.

Le théâtre moderne ne prétend pas nous guérir de la pitié ni de la terreur; ni simplement se borner à exciter ces deux grandes affections en nous, pour le plaisir de nous faire verser des larmes et de nous épouvanter: mais il prétend s'en servir comme des deux plus puissans ressorts pour nous porter à l'horreur du crime et à l'amour de la vertu.

Ce n'est plus par l'ordre inévitable des destins que le crime et le malheur arrivent sur notre théâtre; c'est par la volonté de l'homme que la passion égare et emporte. La terreur réfléchie se joint à la terreur directe, et elle en devient plus morale et plus fructueuse pour le spectateur.

La terreur est, pour ainsi dire, le comble de la pitié; c'est par l'une qu'il faut aller à l'autre. Les malheurs épouvantables tomberont sur un homme, que j'en serai peu touché si vous ne me l'avez pas montré d'abord digne de ma compassion et de ma pitié.

La décoration peut contribuer au terrible; une sombre prison, un bûcher, un échafaud, un cercueil,

etc., tous ces objets sont très-propres à accroître la terreur : il n'y a que l'effusion de sang que nous ne voulons point voir sur le théâtre : *Nec coram populo pueros Medæa trucidet.*

§. IV. Pitié : mouvement de l'ame qui nous porte à nous affliger du malheur d'autrui.

L'homme est né timide et compatissant; comme il se voit dans ses semblables, il craint pour eux et pour lui-même les périls dont ils sont menacés : il s'attendrit sur leurs peines, et s'afflige de leurs malheurs; et moins ces malheurs sont mérités, plus ils l'intéressent.

La crainte même et la pitié qu'il en ressent, lui deviennent chères; car au plaisir physique d'être ému, au plaisir moral et tacitement réfléchi d'éprouver qu'il est juste, sensible et bon, se joint celui de se comparer au malheureux dont le sort le touche.

> Non quia vexari quemquam est jucunda voluptas;
> Sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est.
>
> LUCRÈCE.

Il était donc naturel de choisir, pour le ressort de la tragédie, la pitié et la terreur.

Je dis la pitié et la terreur; car quoique ces deux sentimens paraissent un peu différens, quant à leurs effets, ils partent de la même source, et rentrent l'un dans l'autre : ils sont produits l'un par l'autre.

Nous tremblons, nous frémissons pour un malheureux, parce que nous sommes touchés de son sort, et qu'il nous inspire de la tendresse et de la pitié; ou bien la terreur s'empare de nous, parce que nous crai-

gnons pour nous-mêmes ce que nous voyons arriver aux autres.

Ce double sentiment est celui qui agite le cœur le plus fortement et le plus long-temps.

L'émotion de la haine est triste et pénible; celle de l'horreur est insoutenable pour nous; celle de la joie est trop passagère et ne nous affecte pas assez profondément. L'admiration qu'excitent en nous la vertu, la grandeur d'ame, l'héroïsme, ajoute à l'intérêt théâtral; mais cet enthousiasme est trop rapide : au lieu que les émotions de la crainte et de la pitié agitent l'ame long-temps avant de se calmer; elles y laissent des traces profondes qui ne s'effacent qu'avec peine.

Le double intérêt de la crainte et de la pitié doit donc être l'ame de toute tragédie: c'est là le but qu'il faut frapper. Pour y parvenir, la grande règle proposée par Aristote et par tous les grands maîtres, est que le héros intéressant ne soit ni tout-à-fait bon, ni tout-à-fait méchant.

S'il était tout-à-fait bon, son malheur nous indignerait; s'il était tout-à-fait méchant, son malheur nous réjouirait.

Or voici, à cet égard, deux principes incontestables: le premier est de ne donner au personnage intéressant, que des crimes et des passions qui peuvent se concilier avec la bonté naturelle; le second, de lui donner pour victime des maux qu'il cause, ou pour cause des maux qu'il éprouve, une personne qui lui soit chère, afin que son crime lui soit plus odieux, ou son malheur plus sensible.

C'est ainsi, pour en donner un exemple, que

Phèdre n'est ni tout-à-fait coupable, ni tout-à-fait innocente. Elle est engagée, par sa destinée et par la colère des dieux, dans une passion illégitime, dont elle a horreur la première; elle fait tous ses efforts pour la surmonter; elle aime mieux se laisser mourir que de la déclarer à personne; et lorsqu'elle est forcée de la découvrir, elle en parle avec une confusion qui fait qu'on la plaint: mais cette même passion devient la cause du vœu fatal que fait Thésée contre son fils innocent et qu'il croit coupable, et dont il devient la victime; voilà la personne chère dont Phèdre cause la mort, et c'est ce qui met le comble à sa douleur et à son désespoir.

§. v. Horreur. L'intérêt de la crainte et de la pitié doit être l'ame de la tragédie: on y a trop souvent substitué l'horreur.

Les premières tragédies formèrent des spectacles plus horribles qu'intéressans: l'apparition des furies qui poursuivaient un coupable, Prométhée attaché à un rocher, tandis qu'un vautour lui déchire le foie; voilà ce qu'OEschyle exposa sur la scène dans l'enfance de l'art dramatique. Mais bientôt après Sophocle adoucit ces tableaux affreux: il fit de la terreur, le ressort de la tragédie; et si l'horreur se montra quelquefois sur la scène, comme dans la tragédie d'OEdipe, où ce malheureux prince se fait voir aux spectateurs le visage couvert de sang, après s'être percé de son épée, l'auteur tempère cette atrocité par le pathétique qu'il y mêle.

Les atrocités ne font de l'effet au théâtre que quand la passion les excuse; quand celui qui va tuer quelqu'un a des remords aussi grands que ses at-

tentats, et quand cette situation produit de grands mouvemens.

Il ne faut émouvoir les spectateurs qu'autant qu'ils veulent être émus. Il est un point au-delà duquel le spectacle est trop douloureux : tel est pour nous, peut-être, celui d'Atrée, qui donne le sang d'un fils à boire à son père; tel serait pour des Français celui d'Œdipe, si l'on n'avait pas adouci le cinquième acte de Sophocle.

Cela dépend du naturel et des mœurs du peuple à qui l'on s'adresse; et par le degré de sensibilité qu'il apporte à ses spectacles, on jugera du degré de force qu'on peut donner aux tableaux qu'on expose à ses yeux.

On ne peut guère aller, en ce genre, par-delà le quatrième acte de Mahomet, le cinquième acte de Rodogune, le cinquième acte de Sémiramis.

Cependant les auteurs semblent, depuis quelque temps, mettre le sentiment pénible de l'horreur à la place de la terreur et de la pitié, qui seront à jamais les ressorts de la véritable tragédie.

§. VI. Admiration. Cet enthousiasme momentané qui élève et transporte l'ame à la vue d'une belle action ou d'un beau sentiment, est devenu parmi nous un des puissans moyens de la tragédie.

Il n'a pas été tout-à-fait inconnu aux anciens; on peut s'en convaincre par quelques traits du Philoctète de Sophocle : mais les anciens tragiques paraissent en avoir fait peu d'usage, et lui ont préféré, avec raison, les deux grands ressorts de la tragédie, la terreur et la pitié.

C'est Corneille qui a créé parmi nous ce moyen

tragique. Nourri de la lecture de Lucain, de Sénèque et des poëtes espagnols, dans lesquels on trouve toujours de la grandeur, il a fait de ce sentiment l'ame de son théâtre.

L'admiration domine sensiblement dans le Cid, qui préfère son honneur à sa maîtresse ; dans Cinna, où une amante expose son amant pour venger son père; où un empereur pardonne à son assassin qu'il avait comblé de bienfaits; dans Polieucte, où une femme se sert du pouvoir qu'elle a sur son amant, pour sauver son mari; dans Héraclius, où deux amis se disputent l'honneur d'être fils de Maurice, pour mourir au lieu de régner.

Corneille a même soutenu des pièces entières avec ce seul ressort : tels sont Sertorius, et surtout Nicomède, où l'on voit un jeune prince opposer une ame inébranlable et calme, à l'orgueil despotique des Romains, à la perfidie d'une marâtre, et à la faiblesse d'un père qui le craint et qui est prêt à le haïr. Le caractère de Nicomède, dit Voltaire, combiné avec une intrigue comme celle de Rodogune, aurait été un chef-d'œuvre.

Cependant il paraît que l'exemple de Corneille est trop dangereux pour pouvoir être imité; l'admiration est un sentiment qui s'épuise et qui demande à finir : Corneille, lui-même, malgré son génie, n'a pu éviter la langueur dans les pièces où il a fait, de l'admiration, la base du tragique.

L'adresse consiste à combiner l'admiration avec le ressort de la terreur et de la pitié : quand ces trois moyens sont réunis ensemble, l'art est porté à son comble.

Racine semble avoir, à l'exemple des Grecs, négligé d'exciter le sentiment de l'admiration, excepté dans Alexandre, où il imitait encore Corneille.

Quoique Bajazet se montre généreux, quoique Iphigénie s'apprête à recevoir la mort avec courage, cette générosité indispensable dans un héros de tragédie, ne fait le fonds d'aucune pièce de Racine.

Voltaire paraît être un des poëtes qui ont le mieux connu la puissance du sentiment de l'admiration; mais il l'a toujours combiné avec un intérêt plus théâtral. Voyez au cinquième acte d'Alzire, le retour de Gusman, qui va pardonner à son rival et à son meurtrier : c'est une beauté du genre admiratif; mais elle serait beaucoup moins dramatique, si le fonds était moins intéressant.

La scène du *Fanatisme* où Mahomet révèle à Zopire tous ses grands projets, est une beauté à peu près du même genre; comme l'entrevue de Pompée et de Sertorius dans la tragédie de Corneille : mais combien celle-ci est moins théâtrale! c'est qu'elle n'excite que l'admiration sans intérêt, et que ce sentiment cesse avec la surprise qui l'a produit.

§. VII. Personnages principaux dans la tragédie. Les personnages principaux doivent, en général et particulièrement dans la tragédie, fixer l'attention du spectateur, et il ne faut pas l'abaisser trop aux petits intérêts des personnages subalternes; voilà pourquoi Narcisse est si mal reçu dans *Britannicus*, quand il dit, en parlant de lui-même :

La fortune t'appelle une seconde fois.

On ne se soucie point de la fortune de Narcisse;

son crime excite l'horreur et le mépris : si c'était un criminel auguste, il imposerait.

§. VIII. Confidens et subalternes. Les confidens, dans une tragédie, sont des personnages surabondans, simples témoins des sentimens et des desseins des acteurs principaux. Tout leur emploi est de s'effrayer ou de s'attendrir sur ce qu'on leur confie et sur ce qui arrive ; et à quelques discours près qu'ils sèment dans la pièce, plutôt pour laisser reprendre haleine aux héros que pour aucune autre utilité, ils n'ont pas plus de part à l'action que les spectateurs.

Il suit de là qu'un grand nombre de confidens, dans une pièce, en suspendent la marche et l'intérêt, et qu'ils y jettent par là beaucoup de froideur et d'ennui. Si, comme dans plusieurs tragédies, il y a quatre personnages agissans et autant de confidens et de confidentes, il y aura la moitié des scènes en pure perte pour l'action, qui n'y sera remplacée que par des plaintes plus élégiaques que dramatiques : mais il ne faut rien confondre.

Il y a des personnages qui sont, pour ainsi dire, demi-confidens et demi-acteurs : tel est Phénix dans *Andromaque* ; telle est Œnone dans *Phèdre*.

Phénix, par l'autorité de gouverneur, humilie Pyrrhus même en lui faisant sentir les illusions de son amour ; et par le ton imposant qu'il prend avec lui, il contribue beaucoup à l'effet de la scène entière.

Œnone, par une tendresse aveugle de nourrice, dissuade Phèdre de se dérober au crime par la mort, et quand ce crime est fait, elle prend sur elle d'en accuser Hippolyte ; ce qui, par l'importance de l'action, la fait devenir un personnage du premier ordre.

Les confidens, qui ne sont que des confidens, sont toujours des personnages froids; quoiqu'en bien des occasions il soit fort difficile au poëte de s'en passer. Quand, par exemple, il faut instruire le spectateur des divers mouvemens et des desseins d'un grand personnage, et que, par la constitution de la pièce, ce personnage ne peut ouvrir son cœur aux autres acteurs principaux, le confident alors remédie à l'inconvénient, et il sert de prétexte pour instruire le spectateur de ce qu'il faut qu'il sache.

L'art consiste à construire la pièce de manière que ces confidens agissent un peu, en leur ménageant quelque passion personnelle qui influe sur les partis que prennent les acteurs dominans; hors de là, les scènes de confidence ne sont preque que des monologues déguisés, mais qui ne méritent pas toujours le reproche de lenteur, parce que le poëte y peut déployer, dans le personnage, des sentimens ou vifs ou délicats, aussi intéressans que le cours de l'action même.

Néarque, dans *Polieucte*, montre comment un confident peut être nécessaire; Fanie, dans le quatrième acte de *Tancrède*, enseigne comment il peut donner lieu à de beaux mouvemens.

Le bon goût et la raison ont proscrit du théâtre français ces scènes, où deux confidens seuls s'entretiennent des intérêts de leurs maîtres. On est étonné que Corneille se soit servi de deux confidens pour faire l'exposition de *Rodogune*.

On a proscrit également ces scènes dans lesquelles un confident parle à une femme en faveur de l'amour d'un autre : c'est ce qu'on a reproché à Racine dans

son *Alexandre*, où Ephestion paraît en *fidèle confident du beau feu de son maître.* Rien n'a plus avili notre théâtre, dit Voltaire, et ne l'a rendu si ridicule aux yeux de l'étranger, que ces scènes d'ambassadeurs d'amour.

Un grand art dont Racine a donné les premières leçons, c'est celui de charger le confident d'un crime qui avilirait le principal personnage.

C'est ainsi, comme on vient de le voir, qu'OEnone sauve Phèdre de l'horreur qu'elle inspirerait si elle accusait elle-même Hippolyte.

Dans le *Fanatisme*, c'est Omar qui donne à Mahomet l'idée de faire assassiner Zopire par Séide.

Le rôle d'Octar, dans la tragédie de l'*Orphelin de la Chine*, est consacré à faire valoir celui de Gengis, par le contraste de la férocité aveugle d'un tartare, et de la grandeur d'ame du conquérant de l'Asie, adouci par l'amour.

Les *subalternes* sont les personnages les moins importans d'une pièce de théâtre : ils ne doivent jamais ouvrir une tragédie.

CHAPITRE II.

§. 1.er Tragique bourgeois. Le *tragique bourgeois* est une pièce dramatique dont l'action n'est pas héroïque, ni par elle-même, ni par le caractère de ceux qui la font.

Elle n'est pas héroïque par elle-même, c'est-à-dire qu'elle n'a pas un grand objet, tel que l'acquisition du trône, la punition d'un tyran : elle n'est pas non plus héroïque par le caractère de ceux qui la font,

parce que ce ne sont pas des rois, des conquérans, des princes qui agissent ou contre lesquels on agit.

Quoique l'art définisse la tragédie, la représentation d'une action héroïque, il n'est pas douteux qu'on ne puisse mettre sur le théâtre un tragique bourgeois. Il arrive tous les jours, dans les conditions médiocres, des événemens touchans qui peuvent être l'objet de l'imitation poétique. Il semble même que le grand nombre des spectateurs étant dans cet état mitoyen, la proximité du malheureux et de ceux qui le voient souffrir, doit être un motif de plus pour s'attendrir.

Cependant, s'il est vrai qu'on ne peut donner le brodequin aux rois, il n'est pas moins vrai qu'on ne peut ajuster le cothurne au marchand; la tragédie ne peut consentir à cette dégradation;

Indignatur enim privatis, ac propè socco
Dignis, carminibus narrari cœna Thyestæ.

D'ailleurs l'objet des arts, qui sont tous faits pour embellir la nature, étant de s'élever toujours au plus grand et au plus noble, où peut-on trouver le tragique parfait que dans les rois? Sans compter qu'étant hommes comme nous, ils nous touchent par le lien de l'humanité, le degré d'élévation où ils sont donne plus d'éclat à leur chûte; l'espace qu'ils remplissaient, par leur grandeur, semble laisser un plus grand vide dans le monde; enfin, l'idée de force et de bonheur qu'on attache à leur nom, augmente infiniment la terreur et la compassion.

Concluons qu'il n'est pas d'un habile artiste de mettre sur la scène le tragique bourgeois, ou, ce qui revient au même, des sujets non héroïques.

§. II. Tragédie de piété. On aperçoit dans le douzième siècle les premières traces des représentations de théâtre. Un moine nommé Geoffroi, qui fut depuis abbé de Saint-Alban, en Angleterre, chargé de l'éducation de la jeunesse, faisait représenter, avec appareil, des *tragédies de piété.*

Les sujets de la première pièce dramatique furent les miracles de sainte Catherine; ce qui est bien antérieur à nos représentations des mystères, qui n'ont commencé qu'en 1398, sur un théâtre que l'on dressa à Paris, à l'hôtel de la Trinité.

§. III. Tragi-comédie. C'est un poëme où le sérieux de la tragédie est marié avec le plaisant de la comédie.

On a donné aussi ce nom à un poëme dramatique contenant les aventures de personnages héroïques, et finissant par une heureuse catastrophe : c'est dans ce sens que Corneille a nommé son poëme du *Cid* une tragi-comédie.

Dacier prétend que l'antiquité n'a point connu ces sortes de compositions, où l'on confond le sérieux avec le comique, et que l'épithète que Corneille leur donne de comédie héroïque, ne justifie point leur irrégularité.

Le plan en est foncièrement mauvais, parce qu'en voulant nous faire rire et pleurer tour-à-tour, on excite des mouvemens contraires qui révoltent le cœur; et tout ce qui nous dispose à participer à la joie, nous empêche de passer subitement à l'affliction et à la pitié.

Autrefois la tragi-comédie régnait sur les théâtres anglais; et dans le seizième siècle on ne savait point

encore ce que c'était qu'une tragédie qui ne fût point assaisonnée de quelque comédie ou farce pour faire rire.

Aujourd'hui que le théâtre et le goût se sont rapprochés de la nature et du génie des anciens, la tragi-comédie est absolument tombée.

Ce n'est que dans la tragi-comédie, où l'on tourne en ridicule un sujet tragique, qu'il soit permis d'introduire et de traiter comiquement les rois et les héros.

§. IV. TRAGÉDIE-BALLET. On appelle ainsi une tragédie qui doit être accompagnée de chants et de danses.

LIVRE VI.

CHAPITRE I.er

§. I.er DE LA COMÉDIE CHEZ LES MODERNES. Nous dirons et nous répéterons qu'en général la comédie est l'imitation des mœurs mises en action ; et son objet la correction de ces mœurs qu'elle imite.

Le principe de la comédie est la malice naturelle aux hommes. L'enfant qui n'est frappé que par les défauts extérieurs, les tourne en ridicule en les contrefaisant ; l'homme fait qui aperçoit des travers dans le cœur ou dans l'esprit des autres hommes, les met en évidence le plus qu'il est possible.

C'est de cette disposition à saisir le ridicule, que la comédie tire sa force et ses moyens ; mais il faut que les travers qu'elle imite ne soient ni assez affligeans pour exciter la compassion, ni assez révoltans pour donner de la haine, ni assez dangereux pour inspirer de l'effroi.

Le vice n'appartient à la comédie qu'autant qu'il est ridicule et méprisable. Si Molière a rendu le Tartuffe odieux au cinquième acte, c'est, comme on l'a remarqué, pour donner le dernier coup de pinceau à son personnage.

La comédie, au moins telle qu'elle est maintenant parmi nous, est donc la représentation naïve d'une action ordinaire, mais plus ou moins attachante, de la

vie civile, intriguée de manière à ménager des surprises, et à faire sortir le caractère des principaux personnages, pour le plaisir et l'instruction des spectateurs.

Qu'est-ce donc que la vraie comédie? C'est l'art d'enseigner la vertu et les bienséances, en action et en dialogues. (V...)

Quoique la comédie soit une imitation des mœurs, cette imitation, pour devenir théâtrale et intéressante, doit être un peu exagérée. Il est bien difficile, en effet, qu'il échappe en un jour à un seul homme, autant de traits d'avarice que Molière en a rassemblés dans Harpagon; mais cette exagération rentre dans la vraisemblance, lorsque les traits sont multipliés par des circonstances ménagées avec art.

La perspective du théâtre exige un coloris fort et de grandes touches, mais de justes proportions; c'est-à-dire, telles que l'œil du spectateur les réduise sans peine à la vérité de la nature.

Le bourgeois gentilhomme paie les titres que lui donne un complaisant mercenaire; c'est ce qu'on voit tous les jours : mais il avoue qu'il les paie; c'est en quoi il renchérit sur ses modèles. Molière tire d'un sot l'aveu de ce ridicule, pour le mieux faire apercevoir dans ceux qui ont l'esprit de le dissimuler.

Il est une espèce de comédies, qui sont en même temps des pièces d'intrigue et de caractère, c'est-à-dire que l'intrigue en est assez forte pour mériter le nom de pièces d'intrigue, et que les caractères sont assez marqués, pour s'élever en quelque sorte à la qualité de pièces de caractère. De ce genre sont plusieurs drames dont l'intrigue est attendrissante.

Le comique de caractère suppose dans son auteur une étude consommée des mœurs de son siècle, un discernement juste et prompt, et une force d'imagination qui réunisse, sous un seul point de vue, les traits que sa pénétration n'a pu saisir qu'en détail.

Ce qui manque à la plupart des peintres de caractère, et ce que Molière possédait éminemment, c'est ce coup d'œil philosophique qui saisit non-seulement les extrêmes, mais le milieu des choses. Entre l'hypocrite scélérat, et l'esprit faible dont il fait sa dupe, on voit l'homme de bien qui démasque la scélératesse de l'un, et qui plaint la crédulité de l'autre.

Molière met en opposition les mœurs corrompues de la société et la probité farouche du misantrope. Entre ces deux excès paraît la modération d'un homme du monde, qui a les mœurs douces, qui hait le vice et qui ne hait pas les hommes. Quel fonds de philosophie ne faut-il pas pour saisir ainsi le point fixe de la vertu? c'est à cette précision qu'on reconnaît Molière; et c'est elle seule qui peut donner à la comédie ce caractère de moralité qui la rend utile aux hommes.

Souvent un caractère n'est point assez fort pour fournir une action soutenue : les habiles poëtes le groupent alors avec des caractères dominans, et font ainsi contraster plusieurs de ces caractères entre eux.

Il y a des comédies en un acte, telles que l'*Esprit de contradiction*, le *Babillard*, etc.

Les comédies d'un acte sont aussi anciennes que notre théâtre. Ce n'était d'abord qu'une chanson gros-

sière, dont quelque acteur enfariné venait régaler le peuple après la représentation d'une pièce sérieuse. Les Gros-Guillaume, les Jodelets, les Guillot-Gorjus y mêlaient leurs bouffonneries; et il se trouva des auteurs plaisans qui voulurent bien y mettre la main, en les liant par une espèce d'action exprimée le plus souvent en petits vers : c'est ce qui s'appelait la *Farce*.

On divise la comédie en ancienne, moyenne et nouvelle.

Nous devons rappeler ici que l'*ancienne* était une satire politique et civile où, les personnages étaient nommés.

Dans la *moyenne*, les poëtes se contentaient de désigner l'objet de leur censure.

La *nouvelle* a pour objet d'intéresser le spectateur par la peinture des mœurs générales.

On a dit encore que la comédie est composée des mêmes parties que la tragédie ; c'est-à-dire qu'elle doit offrir pareillement une exposition, un nœud, un dénouement : et observer de même les unités de temps, de lieu, d'action, d'intérêt, de dessein.

Il y a des comédies en prose ou en vers, en un, en deux, en trois, en quatre, en cinq actes.

Les bonnes comédies, celles qu'on revoit avec plaisir, sont écrites en vers : ce n'est guère que par impuissance de mieux faire, ou par envie de faire vite, que l'on a donné de grandes comédies en prose.

La prose n'est guère convenable que pour les *farces* : non-seulement la rime est nécessaire à notre tragédie, mais elle embellit nos comédies même. Un bon mot en vers est retenu plus aisément. Les

portraits de la vie humaine seront toujours plus frappans en vers qu'en prose; et qui dit vers en français, dit nécessairement des vers rimés : en un mot, nous avons des comédies en prose du célèbre Molière, que l'on a été obligé de mettre en vers après sa mort, et qui ne sont plus jouées que de cette manière nouvelle (V.)

Mais examinons plus particulièrement les différens genres de comédies.

§. II. Pièces de caractère. Ce sont, disons-nous, ces sortes de comédies dans lesquelles on s'attache à peindre et à ridiculiser un caractère quelconque, qui fait le sujet principal de la pièce : telles sont les comédies de *l'Avare*, *du Tartuffe*, *du Bourgeois-Gentilhomme*, *du Malade imaginaire*, etc.

Le théâtre ne nous fournit plus guère de pièces de caractère; serait-ce parce que ces sujets sont épuisés, ou parce que nous n'avons plus de Molière et de Regnard pour les bien saisir et les peindre? On peut dire, à la vérité, que ces caractères qui marquent et qui tranchent dans la société, tels que ceux qu'on a nommés, ont presque tous été pris par les habiles maîtres; mais un véritable génie comique en trouverait encore à coup sûr, dont il saurait tirer parti.

Dans ce genre de pièces, le poëte se propose de combattre un ridicule capital; c'est un menteur, un jaloux, un misantrope, un joueur, un méchant, qui réunissent en eux tout ce que le vice a de ridicule et d'extravagant.

On peut comparer ces portraits dramatiques à ces figures pittoresques dont les traits, chargés et néanmoins tracés d'après nature, nous offrent un tableau

frappant, qui nous porte à rire ou à nous indigner de nos propres défauts.

Le poëte ici s'occupe moins du vrai que du vraisemblable; il a le privilége de donner à son principal personnage un caractère plus outré qu'il ne l'est en lui-même.

En effet, la scène est dans un point d'optique, où les traits doivent être agrandis pour être aperçus : telle est la comédie du *Misantrope*, qui est moins le tableau d'un misantrope ordinaire, que celui de la misantropie; telles sont celles de l'*Avare*, du *Joueur*, dont les caractères ne frappent et ne plaisent que parce qu'ils sont outrés, en même temps qu'ils ne le sont pas au-delà de la vraisemblance.

§. III. Pièces d'intrigue. On appelle ainsi certaines comédies qui roulent presque toutes entières sur des intrigues, et qui n'ont point un caractère principal à peindre et à ridiculiser, comme l'Avare, le Grondeur, le Joueur, etc.

On exige dans ces sortes de pièces une action intéressante, et des incidens qui amènent des situations singulières et plaisantes. Dans les pièces de caractère, tout se rapporte à un personnage principal; dans celles ci, ce sont des amans qui, par différens stratagèmes, s'efforcent de lever les obstacles qu'on met à leur amour : l'intérêt se réunit en leur faveur; le spectateur aime à les voir tendre des piéges, et se réjouit avec eux lorsqu'ils ont réussi à tromper la vigilance de leurs surveillans.

Plus une action fournira de ces incidens, plus elle sera comique. L'art de l'auteur est donc d'introduire des personnages en même temps méfians et crédules.

On fait ici un grand usage des rôles de vieillards, qu'on appelle *rôles à manteau*, attendu la crédulité et la défiance particulière et propre à cet âge. On y emploie avec succès des valets fourbes, des soubrettes adroites, des astrologues imposans. Les travestissemens d'un même personnage y font le meilleur effet pour exciter le rire théâtral, aux dépens de ceux qui se laissent duper par ces métamorphoses.

Tel est Crispin dans le *Légataire universel*, où il paraît en gentilhomme campagnard, en veuve et en malade ; tel est Scapin dans ses *Fourberies*, qui, tandis que Géronte se cache la tête dans son sac de peur d'être reconnu par ceux qui le cherchent, contrefait lui-même ses ennemis, et feint de recevoir les coups de bâton qu'il fait pleuvoir sur le sac; et mille autres de cette espèce.

§. IV. PIÈCES DE SENTIMENS. L'*Andrienne* de Térence et les *Captifs* de Plaute paraissent avoir été les modèles de ces sortes de pièces, dont on a voulu fixer la naissance à notre siècle, pour avoir lieu d'en critiquer les auteurs.

C'est une sorte de drame, où le poëte se propose moins de faire rire que d'intéresser, moins de combattre nos ridicules que nos vices, et de présenter plutôt des modèles de vertu que des caractères comiques : ce sont proprement des romans mis en action, et assujétis aux règles du théâtre.

On a voulu, mal-à-propos, juger de ces pièces par les règles de la comédie; c'est un genre singulier qui, par conséquent, a ses règles particulières. Ce genre a plu : ainsi pourquoi l'exclure du théâtre.

Dans ces sortes de drames, l'intérêt doit être pres-

sant, les incidens bien ménagés et frappans, les mœurs et les caractères des personnages, soutenus et dessinés d'après nature. On doit aussi se proposer une vertu qui forme le nœud de l'action et le principe de l'intérêt : il faut la représenter persécutée, malheureuse, toujours agissante, toujours forme, et enfin couronnée. Les personnages bouffons sont ici déplacés.

Les pièces dont nous parlons semblent avoir quelque rapport avec la tragédie, par la pitié qu'elles excitent et les larmes qu'elles arrachent; ce qui les a fait quelquefois nommer *tragédies bourgeoises*. Cependant le principal ressort de la tragédie y manque, savoir la *terreur*.

On doit donc les regarder comme des drames d'un ordre séparé : on n'y admet pas les rois et les héros; ou bien ils n'y paraissent que sous les dehors touchans de l'humanité ; on n'y introduit pas non plus des hommes de la lie du peuple, parce qu'il faut ici des personnages d'une condition moyenne, pour apprendre au commun des citoyens, par des leçons prises parmi eux, ce qui peut les intéresser et les rendre heureux.

§. v. Comique larmoyant. C'est le nom qu'on donne à des pièces d'un genre qui tient le milieu entre la tragédie et la comédie. Ce nom lui fut d'abord donné, en dérision, par des ennemis de cette espèce de comique; mais le public ayant paru adopter ce genre, le nom de comique larmoyant est devenu une dénomination simple, à laquelle il semble qu'on n'attache plus de ridicule.

L'intérêt doit être pressant, les incidens bien mé-

nagés et frappans, les situations attendrissantes, les mœurs et les caractères des personnages soutenus et dessinés avec choix d'après nature.

On doit aussi se proposer, comme dans les *pièces* dites de *sentimens*, une vertu qui forme le nœud de l'action et le principe de l'intérêt : il faut la représenter persécutée, malheureuse, toujours agissante, toujours ferme; enfin triomphante et couronnée.

Quelques auteurs ont essayé d'exciter les ris après avoir fait répandre des larmes; mais les personnages bouffons paraissent, à côté du pathétique, froids et d'un mauvais comique : le rire arrête l'impression de l'intérêt, et ces divers sentimens s'affaiblissent l'un l'autre.

Telles sont les règles générales; mais le succès de plusieurs scènes de *Nanine* et de l'*Enfant prodigue* prouvent qu'elles ne sont pas sans exception.

Ce genre a plusieurs écueils. Comme il n'est point soutenu par la grandeur des objets, et qu'il doit être à la-fois familier et intéressant, on est sans cesse en danger d'être froid ou romanesque; c'est la simple nature qu'il faut saisir, et c'est le dernier effort de l'art d'imiter la simple nature.

Plusieurs ennemis redoutables se sont élevés contre le comique attendrissant. On peut citer, à cet égard, Voltaire; voici ce qu'il en dit.

« Celui qui ne peut faire ni une bonne tragédie » ni une vraie comédie, tâche d'intéresser par des » aventures bourgeoises attendrissantes. Il n'a pas le » don du comique; il cherche à y suppléer par » l'intérêt : il ne peut s'élever au cothurne; il re- » hausse un peu le brodequin. Il peut arriver sans

» doute des aventures très-funestes à de simples ci-
» toyens ; mais elles sont bien moins attachantes que
» celles des souverains, dont le sort entraîne celui des
» nations. Un bourgeois peut être assassiné comme
» Pompée ; mais la mort de Pompée fera toujours un
» tout autre effet que celle d'un bourgeois. Si vous
» traitez les intérêts d'un bourgeois dans le style de
» Mithridate, il n'y a plus de convenance ; si vous
» représentez une aventure terrible d'un homme du
» commun, en style familier, cette diction fami-
» lière, convenable au personnage, ne l'est plus au
» sujet. Il ne faut point transposer les bornes des
» arts : la comédie doit s'élever, et la tragédie doit
» s'abaisser à propos ; mais ni l'une ni l'autre ne
» doit changer de nature. »

On répond à ces réflexions, qu'elles n'ont point empêché l'auteur de faire l'*Enfant prodigue*. On convient que la qualité des personnages ajoute beaucoup à l'importance du sujet ; mais on croit qu'un simple citoyen peut se trouver dans une situation plus intéressante que ne l'est la mort de Pompée, même dans la tragédie de ce nom. L'Enfant prodigue aux pieds de sa maîtresse, et Darviane, dans *Mélanide*, proposant le duel à son père qu'il ne connaît pas, arrachent peut-être autant de larmes que Cornélie.

Il serait bien étonnant qu'on ne pût se former un style convenable à-la-fois au personnage et au sujet. Si le style de La Chaussée était un peu plus fort et plus soutenu, il serait un modèle en ce genre.

On convient que le comique attendrissant est au-dessous du grand tragique et du comique véritable ;

mais il paraît qu'il ne faut pas proscrire un genre adopté par le public, où l'on peut représenter les hommes tels que nous les avons sous nos yeux, et des événemens qui sont plus près de nous que les malheurs des héros. En un mot, on peut conclure, en opposant Voltaire à lui-même, que tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux.

On distingue dans tous les genres un comique de situation et un comique de caractère. Ce dernier a été traité à l'article *Pièces de caractère*.

Le comique de situation est celui qui naît naturellement de la situation des personnages. Un comique de pensée qui naît de la conversation, et qui, par conséquent, ne tient point à l'action, quelque bon qu'il puisse être en lui-même, ne convient point au théâtre. On ne prétend point par-là exclure de la scène, ni les bons mots, ni les saillies; mais il ne faut pas en faire la base du comique.

Un auteur qui construit sa fable de manière que le comique résulte du fond de l'action, n'a besoin, pour jeter du plaisant dans son dialogue, ni de saillies, ni de gentillesses; les pensées les plus simples et les expressions les plus naturelles produiront cet effet, parce que la situation sera comique par elle-même.

Quel esprit, quelle finesse d'expression y a-t-il, par exemple, dans la réplique de Georges Dandin, lorsque outré de ce que M. de Sotenville, après bien des remontrances, lui dit : Vous ne devez point dire ma femme, quand vous parlez de notre fille. Georges Dandin répond : « J'enrage; comment! ma femme n'est point ma femme? » Ce n'est donc que la situation où il se trouve, qui a produit sa réponse. Comme

sa situation est extrêmement comique, la pensée et l'expression, toutes simples qu'elles sont par elles-mêmes, deviennent également comiques.

Il en est de même lorsque la suivante d'Angélique, prenant le parti de sa maîtresse en présence de M. et de Madame de Sotenville, Georges Dandin lui dit : « Taisez-vous, vous dis-je, vous » pourriez bien porter la folle-enchère de tous les » autres, et vous n'avez point de père gentilhomme. » Ces paroles ne sont comiques que parce que le discours de la soubrette lui rappelle la contrainte où il est à l'égard de sa femme; et la simple réponse, *Vous n'avez point de père gentilhomme*, devient d'un comique admirable, parce qu'il est dans la situation même.

En voici un dernier exemple, qui est peut-être le plus beau qui puisse se tirer de Molière même.

Lorsque Georges Dandin s'est expliqué, et qu'il a dit à M. et Madame de Sotenville, que leur fille ne vit pas comme il faut qu'une femme vive, et qu'elle fait des choses qui sont contre l'honneur, alors le père et la mère prenant le ton sérieux, font une longue énumération des femmes vertueuses de leur famille, dans laquelle il n'y a jamais eu de coquette. M. de Sotenville ajoute, qu'il y a eu une Mathurine de Sotenville, qui refusa vingt mille écus d'un favori du roi, qui ne demandait seulement que la faveur de lui parler. Georges Dandin lui répond : « Oh bien! votre fille n'est pas si difficile que cela, » et elle s'est apprivoisée depuis qu'elle est chez moi. » Ce dernier trait, outre le comique de situation qu'on y remarque, a plusieurs espèces de mérite : on y

reconnaît l'esprit, le génie, l'art et la facilité de l'inimitable Molière.

Il y a une autre espèce de comique de situation, où l'on admire un certain tour qui le rend plus piquant et plus ingénieux, et qu'on pourrait appeler comique de sentiment.

Dans la comédie du *Cocu imaginaire*, Sganarelle, en confrontant le portrait qu'il a entre ses mains, avec l'homme qui est devant ses yeux, dit :

> La surprise à présent n'étonne plus mon ame;
> C'est mon homme, ou plutôt c'est celui de ma femme.

Ce trait qui naît de la situation, ne doit pas être pris pour un bon mot de Sganarelle : ce serait supposer qu'il plaisante sur la situation dans laquelle il se trouve; faute dans laquelle Molière ne tombe jamais. Sganarelle disant que c'est le portrait de l'homme de sa femme, le dit, touché vivement de ce qu'il croit.

Un autre trait qui paraît du même genre, est celui de Georges Dandin lorsque, honteux et confondu de la malice de sa femme, il reste seul, et dit en finissant l'acte : « O ciel! seconde mes desseins, et m'ac« corde la grâce de faire voir aux gens que l'on me « déshonore. » Il est constant que Georges Dandin ne veut pas réellement faire connaître à tout le monde qu'on le déshonore, mais qu'il le pense seulement, et qu'il prie le ciel de mettre la vérité en évidence, pour convaincre ses parens de la coquetterie de sa femme, et soulager son chagrin.

§. VI. Comédie héroïque. On appelle de ce nom une pièce dont l'intrigue, purement romanesque, est

dépourvue de ce comique qui provoque le rire, et dont le dénouement heureux ne coûte ni de sang aux personnages, ni de larmes aux spectateurs.

Ce genre se soutient par des aventures extraordinaires, des bravades, des sentimens généreux.

Il fut fort en vogue avant Corneille : *Dom Bernard de Cabréra*, *Laure persécutée*, et plusieurs autres pièces, sont dans ce goût. Ces espèces de comédies furent inventées par les Espagnols : il y en a beaucoup dans Lopès de Vega.

Ce genre mitoyen peut avoir ses beautés. *Dom Sanche d'Arragon* et l'*Ambitieux* de Destouches sont des comédies héroïques.

§. VII. COMÉDIES MÉTAPHYSIQUES. On entend par ce mot des pièces où l'on introduit des personnages allégoriques, propres tout au plus pour le poëme épique, mais très-déplacés sur la scène; comme la *Nouveauté*, *l'Occasion*, etc. On a quelquefois eu recours à ces personnages pour faire la censure de quelques ridicules qu'on n'aurait pu sans cela exposer sur la scène; mais le bon goût a proscrit ce genre, qui même n'en mérite pas le nom.

On donne aussi ce nom à quelques pièces dont le dialogue est recherché, maniéré, subtil, et dont les personnages ont des sentimens faux qui ne conviennent point à des êtres réels.

§. VIII. COMÉDIE-BALLET. On nomme ainsi au théâtre français les comédies qui ont des intermèdes, comme *Psyché*, *la Princesse d'Élide*, etc. Autrefois, dans leur nouveauté, *Georges Dandin*, le *Malade imaginaire*, le *Bourgeois-Gentilhomme*, et autres pièces de ce genre, étaient regardés comme des *co-*

médies-ballets, à cause de leurs intermèdes avec des danses.

§. IX. FARCE : espèce de comique grossier, où toutes les règles de la bienséance et de la vraisemblance sont également violées.

Le comique dont on fait le plus grand usage dans ces sortes de pièces, est celui qui naît des équivoques, des méprises de mots, ou du choc de pensées contradictoires ; et les scènes n'offrent, pour l'ordinaire, que des grimaces bizarres, des portraits indécens, et des événemens ridicules. On en a vues cependant qui offraient un comique agréable : une des plus célèbres est celle de l'*Avocat-Patelin*, que Brueys, sans rien changer au fond du sujet, sut accommoder à notre théâtre, où elle réussit encore.

La nature, dans sa bassesse et dans sa dégradation, est principalement ce que l'on cherche dans les farces. Les vieillards y sont d'une crédulité stupide, et tombent dans les embûches les plus évidentes ; un valet, un balourd tient le fil de l'intrigue, et fait réussir ses projets par des moyens grossiers et qui choquent la vraisemblance.

L'erreur, la surprise, ou l'image libre des choses qui devraient être voilées, sont ici un principe du rire, comme dans la comédie ; mais ce qui est plus particulier à ce genre, si c'en est un, ce sont les contre-vérités, un sang-froid déplacé, un geste qui contraste avec une action ou une expression, une reconnaissance imprévue qui démasque un fourbe, etc.

Malgré tous ces défauts attachés au genre, une farce excellente n'est pas l'ouvrage d'un homme ordinaire : il y faut beaucoup d'action et de mouve-

ment, une gaîté originale, des caractères ressemblans, quoique défigurés et grotesques; semblables à ces portraits de Callot, où les principaux traits de la figure humaine sont conservés.

Pourceaugnac, plusieurs scènes des fourberies de *Scapin*, du *Bourgeois-Gentilhomme*, du *Mariage forcé*, du *Médecin malgré lui*, du *Malade imaginaire*, sont des modeles en ce genre.

On donnait autrefois le nom de farce à la petite pièce qui se jouait après la grande : elle n'offrait que les bouffonneries des jodelets, que des auteurs complaisans assaisonnaient de quelque action exprimée le plus souvent en petits vers. Riccoboni même, dans ses observations sur la comédie, ne donne pas d'autre nom aux petites pièces de Molière, et même aux *Précieuses ridicules*, où l'intrigue, les caractères et l'action forment un ensemble parfait.

§. x. Parade; espèce de farce, originairement préparée pour amuser le peuple, et qui souvent fait rire pour un moment la meilleure compagnie.

Ce spectacle tient également des anciennes comédies nommées *Stataria*, composées de simples dialogues presque sans action, et de celles dont les personnages étaient pris dans le bas peuple, dont les scènes se passaient dans les cabarets, et qui, pour cette raison, furent nommées *Tabernariæ*.

Les personnages ordinaires des parades d'aujourd'hui, sont le bon-homme *Cassandre*, père, tuteur ou amant suranné d'Isabelle; le vrai caractère de la *charmante Isabelle*, est d'être également faible, fausse et précieuse; celui du *beau Léandre*, son amant, est d'allier le ton grivois d'un soldat, à la

fatuité d'un petit-maître ; un pierrot, quelquefois un arlequin et un moucheur de chandelle, achèvent de remplir tous les rôles de la parade, dont le vrai ton est le plus bas comique.

La parade est ancienne en France; elle est née des moralités des mystères et des facéties que les élèves de la Bazoche, les confrères de la Passion, et la troupe du prince des Sots, jouaient dans les carrefours, dans les marchés, et souvent même dans les cérémonies les plus augustes, telles que les entrées et le couronnement de nos rois.

La parade subsistait encore sur le théâtre français du temps de la minorité de Louis XIV, et lorsque Scarron, dans son roman comique, fait le portrait du vieux comédien, *La Rancune*, et de mademoiselle de *La Caverne*, il donne une idée du jeu ridicule des acteurs, et du ton platement bouffon de la plupart des petites pièces de ce temps.

Quelques acteurs célèbres et plusieurs personnes pleines d'esprit, s'amusent encore quelquefois à composer des petites pièces dans ce même goût; à force d'imagination et de gaîté, ils saisissent ce ton ridicule : c'est en philosophes qu'ils ont travaillé à connaître les mœurs et la tournure de l'esprit du peuple; c'est avec vivacité qu'ils les peignent.

Malgré le ton qu'il faut toujours affecter dans ces parades, l'invention y décèle souvent les talens de l'auteur; une fine plaisanterie se fait sentir au milieu des équivoques et des quolibets, et les grâces parent toujours de quelques fleurs le langage de Thalie, et le ridicule déguisement sous lequel elles s'amusent à l'envelopper.

On pourrait reprocher avec raison aux Italiens, et beaucoup plus encore aux Anglais, d'avoir conservé, dans les meilleures comédies, trop de scènes de parades; on y voit souvent régner la licence grossière et révoltante des anciennes comédies nommées *Tabernariæ.*

On peut s'étonner que le vrai caractère de la bonne comédie n'ait été si long-temps imité, que dans ce qu'elle a de plus désagréable.

Le génie perça cependant quelquefois dans ces siècles, dont il nous reste si peu d'ouvrages dignes d'estime : la farce de Patelin ferait honneur à Molière; nous avons peu de comédies qui rassemblent des peintures plus vraies, plus d'imagination et de gaîté. Quelques auteurs attribuent cette pièce à Jean-de-Méun, mais Jean-de-Méun cite lui-même des passages de Patelin dans sa continuation du roman de la *Rose*, et d'ailleurs, nous avons des raisons bien fortes, pour rendre cette pièce à Guillaume-de-Loris.

On accorderait sans peine à Guillaume-de-Loris, inventeur du roman de la *Rose*, le titre de père de l'éloquence française, que son continuateur obtint sous le règne de Philipe-le-Bel. On reconnaît dans les premiers chants de ce poëme, l'imagination la plus belle et la plus riante, une grande connaissance des anciens, un beau choix dans les traits qu'il imite. Mais dès que Jean-de-Méun prend la plume, de faibles allégories, des dissertations frivoles appésantissent l'ouvrage; le mauvais ton de l'école qui dominait alors, reparaît; enfin un goût juste et éclairé ne peut y reconnaître l'auteur de la farce de Patelin, et la rend à Guillaume-de-Loris.

Quel abus ne fait-on pas tous les jours de la facilité qu'on trouve à rassembler quelques dialogues, sous le nom de comédie, souvent sans invention, et toujours sans intérêt?

Ces espèces de parades ne renferment qu'une fausse métaphysique, un jargon précieux, des caricatures, ou de petites esquisses, mal dessinées, des mœurs et des ridicules. Quelquefois même on y voit régner une licence grossière : les jeux de Thalie n'y sont pas animés par une critique fine et judicieuse; ils sont déshonorés par les traits les plus odieux de la satire.

§. XI. CHARGE. La *charge* en peinture est la représentation sur la toile ou le papier, par le moyen des couleurs, d'une personne dans laquelle la vérité et la ressemblance exactes ne sont altérées que par l'excès du ridicule.

Les poëtes comiques ont eu souvent recours à cet art; Racine loue Aristophane de l'avoir employé dans les *Guêpes*. Les juges de l'aréopage n'auraient peut-être pas trouvé bon qu'il eût marqué au naturel leur avidité de gagner, ou les bons tours de leurs secrétaires et les forfanteries de leurs avocats; il était à propos d'outrer un peu les personnages pour les empêcher de se reconnaître : mais le public ne laissait pas de discerner le vrai au travers du ridicule.

Les *Plaideurs* de Racine, les *Fourberies* de Scapin, le *Bourgeois-Gentilhomme*, *Monsieur de Pourceaugnac*, la *Comtesse d'Escarbagnas*, sont pleins de traits chargés.

Lorsque Plaute représente un avare qui fouille son valet, examine la main droite, la main gau-

che, et demande la troisième, Plaute emploie la charge.

Peut-être Molière l'emploie-t-il aussi, lorsque Harpagon, qui a vu les deux mains de son valet, cherche encore les autres : s'il eût seulement demandé l'autre, oubliant qu'il avait vu la main gauche, peut-être ce trait n'aurait-il que la proportion théâtrale. Lorsqu'il a perdu son trésor et qu'il s'écrie : Je suis mort, je suis enterré; ce dernier mot, *je suis enterré*, est ce qui fait la charge.

L'art de la charge consiste souvent à faire énoncer avec simplicité un sentiment que d'autres ont dans le cœur, mais qu'ils cachent avec grand soin; c'est ce que fait M. Jourdain, quand il donne de l'argent au garçon tailleur, et qu'il lui dit : Voilà pour mon gentilhomme, voilà pour le monseigneur; ma foi, s'il avait été jusqu'à l'altesse, il aurait eu la bourse.

Il y a peu d'hommes qui trahissent leur vanité aussi naïvement; mais cette exagération peint avec la plus grande force l'envie qu'ont presque tous les hommes de paraître plus qu'ils ne sont en effet.

La charge doit mettre l'objet dans le plus haut degré d'évidence, et jamais ne le rendre méconnaissable.

C'est le grand secret de Molière.

§. XII. PARODIE; maxime triviale ou proverbe populaire. Ce mot vient du grec ὁδος, *via*, voie, et de παρα, *circum*, autour; c'est-à-dire, qui est trivial, commun et populaire.

Parodie, *parodus*, se dit aussi plus proprement d'une plaisanterie poétique qui consiste à appliquer certains vers d'un sujet à un autre, pour tourner ce

dernier en ridicule : ou à travestir le sérieux en burlesque, en affectant de conserver, autant qu'il est possible, les mêmes rimes, les mêmes mots et les mêmes cadences.

La parodie a d'abord été inventée par les Grecs, de qui nous tenons ce terme, dérivé du mot ὠδή, chant ou poésie. On regarde la Batriomamachie d'Homère, comme une parodie de quelques endroits de l'Iliade, et même une des plus anciennes pièces de ce genre.

Enfin, la dernière et la principale espèce de parodie est un ouvrage en vers, composé sur une pièce entière ou sur une partie considérable d'une pièce de poésie connue, qu'on détourne à un autre sujet et à un autre sens par le changement de quelques expressions ; c'est de cette espèce de parodie que les anciens parlent le plus ordinairement : nous avons en ce genre des pièces qui ne le cèdent point à celles des anciens.

On peut réduire toutes les espèces de parodies à deux espèces générales : l'une qu'on peut appeler parodie simple et narrative ; l'autre, parodie dramatique. Toutes deux doivent avoir pour but l'agréable et l'utile.

Les règles de la parodie regardent le choix du sujet et la manière de le traiter. Le sujet qu'on entreprend de parodier doit être un ouvrage connu, célèbre, estimé ; nul auteur n'a été autant parodié qu'Homère.

Quant à la manière de parodier, il faut que l'imitation soit fidèle, et la plaisanterie bonne, vive et courte ; et l'on y doit éviter l'esprit d'aigreur, la bassesse d'expression et d'obscénité.

Il est aisé de voir par cet extrait que la parodie et le burlesque sont deux genres très-différens, et que le *Virgile travesti* de Scarron n'est rien moins qu'une parodie de l'*Énéide*.

La bonne parodie est une plaisanterie fine, capable d'amuser et d'instruire les esprits les plus sensés et les plus polis; le burlesque est une bouffonnerie misérable qui ne peut plaire qu'à la populace.

L'art de la parodie est bien simple; il consiste à conserver l'action et la conduite de la pièce qu'on veut travestir, en changeant seulement la condition des personnages. Hérode sera un prévôt; Marianne, une fille de sergent; Varus, un officier de dragons; Alphonse devient un bailli de village; et Inès se transforme en Agnès, servante du bailli. Cette précaution prise, on s'approprie les vers de la pièce, en les entremêlant de temps en temps de mots burlesques et de circonstances risibles, qui le deviennent davantage par le contraste du sérieux et du touchant auquel on les marie.

Ainsi, de l'ouvrage même qu'on veut tourner en ridicule, on s'en fait un dont on se croit fièrement l'inventeur, à-peu-près comme si un homme qui aurait dérobé la robe d'un magistrat, croyait l'avoir bien acquise en y cousant quelques pièces d'un habit d'arlequin, et qu'il appuyât son droit sur le rire qu'exciterait la mascarade.

Mais l'inconvénient le plus sérieux de ces ouvrages, c'est de tourner la vertu en paradoxe et d'essayer souvent de la rendre ridicule. S'il y a dans une tragédie quelques traits d'une vertu héroïque et capables d'élever l'ame aux grands sentimens, ce sont ces

traits mêmes que la parodie va employer en reproches de subtilité et de chimère.

Ainsi, tandis que le poëte tragique fait effort pour élever les ames par de grands exemples au-dessus des sentimens vulgaires, le parodiste s'étudie à les faire retomber dans leur pusillanimité naturelle.

§. XIII. PROVERBE. On donne ce nom à ces vérités générales et connues de tout le monde, familières surtout au peuple qui aime à en faire les applications; telles sont celles-ci : Tant va la cruche à l'eau qu'enfin elle y demeure; Il fait bon battre les glorieux; Les battus paient l'amende; Petite pluie abat grand vent; Après la pluie le beau temps, etc.

On appelle proverbe une sorte de drame imaginé pour s'amuser, et qui consiste à lier une dixaine de scènes les unes dans les autres, plus ou moins; à faire rouler le dialogue des personnages sur différens objets, mais qui tendent adroitement à prouver la vérité d'un proverbe, que l'auteur laisse quelquefois à deviner, ou qu'il explique, et qui fait, pour ainsi dire, le dénouement de sa pièce.

Ces sortes de drames s'écrivent en prose et n'ont qu'un acte; les personnages sont tous épisodiques : le principal intérêt est de savoir quel proverbe amènera leur conversation.

On a des exemples de ces petites pièces dans les œuvres de madame Durand, et dans quelques Mercures de France : telle est, par exemple la *Franchise indiscrète*. On y voit un jeune homme qui dit trop sincèrement sa façon de penser à tout le monde, et en particulier aux parens de son amante, dont le père est un antiquaire fou, tandis que la mère est entichée,

du goût moderne : l'un et l'autre, choqués de la trop grande franchise du jeune indiscret, sont sur le point de lui refuser leur fille et de la donner à un autre, qui sait mieux flatter leurs goûts et leurs faiblesses.

Mais une grâce importante qu'il leur obtient du ministre, les réconcilie avec lui ; ils lui donnent leur fille, à condition qu'il ne dira plus si librement aux gens leurs défauts. Vous débitez fort souvent des vérités, lui observe Dorimon en finissant, mais l'expérience et certain proverbe ont dû vous apprendre *que toute vérité n'est pas bonne à dire.*

§. XIV. MÉLODRAME. C'est un nouveau genre de drame qui s'est introduit sur les petits théâtres de Paris. Ce drame a pour objet de former un spectacle attachant par les situations variées, intéressantes et même extraordinaires des personnages mis en scène. Les auteurs des mélodrames s'affranchissent de toutes les gênes et des règles rigoureuses des autres spectacles ; ils veulent principalement étonner le spectateur, le surprendre et soutenir son attention. Les mélodrames sont presque tous écrits en prose, mais d'un style rapide, énergique, véhément, et livrés à la déclamation et à l'intelligence des acteurs ; mais les traits de sentiment ou de passion y sont renforcés de temps en temps par des morceaux expressifs, analogues et pittoresques de symphonie, composés exprès, ou empruntés des meilleurs compositeurs (ce qui a fait nommer ce spectacle *mélodrame*). Les décorations du théâtre concourent aussi à la vraisemblance de l'action et à l'illusion de la scène ; on les accompagne souvent de divertissemens, de fêtes et de danses ; on les varie encore par des changemens

et par le merveilleux des machines, qui transportent le spectacle dans des sites et dans des régions romantiques; enfin, on voit que le *mélodrame*, soit comique, soit tragique, peut être aussi diversifié que l'imagination de l'auteur, lorsqu'il sait amuser, étonner, émouvoir, ravir le spectateur.

Le *Pygmalion* de Jean-Jacques Rousseau paraît avoir offert, en 1775, le premier modèle ou le premier essai du *mélodrame*.

CHAPITRE II.

§. 1.er Genre comique. Ce mot, appliqué au genre de la comédie, est relatif. Ce qui est comique pour tel peuple, pour telle société, pour tel homme, peut ne pas l'être pour tel autre.

L'effet du comique résulte de la comparaison qu'on fait, même sans s'en apercevoir, de ses mœurs avec les mœurs qu'on voit tourner en ridicule, et suppose entre le spectateur et le personnage représenté une différence avantageuse pour le premier.

Ce n'est pas que le même homme ne puisse rire de sa propre image, lors même qu'il s'y reconnaît; cela vient d'une duplicité de caractère qui s'observe encore plus dans le combat des passions où l'homme est sans cesse en opposition avec lui-même: on se condamne, on se plaisante comme un tiers, et l'amour-propre y trouve son compte.

Le comique n'étant qu'une relation, il doit perdre à être transplanté; mais il perd plus ou moins, en raison de sa bonté essentielle. S'il est peint avec force et vérité, il aura toujours, comme certains

portraits, le mérite de la peinture, lors même qu'on ne sera plus en état de juger de la ressemblance.

C'est ainsi que les *Précieuses ridicules* et les *Femmes savantes* ont survécu aux ridicules qu'elles représentaient.

D'ailleurs, si le comique roule sur des caractères généraux et sur quelque vice radical de l'humanité, il sera ressemblant dans tous les siècles. L'*Avocat Patelin* semble peint de nos jours; l'*Avare* de Plaute a ses originaux à Paris; le *Misantrope* de Molière eût trouvé les siens à Rome. L'avarice, l'envie, l'hypocrisie, la flatterie, tous ces vices et une infinité d'autres existeront partout où il y aura des hommes, et partout ils seront regardés comme des vices : ce qui assure à jamais le succès du comique qui attaque les mœurs générales.

Il n'en est pas ainsi du comique local et momentané : il est borné, par les lieux et par les temps, au cercle du ridicule qu'il attaque; mais il n'en est souvent que plus louable, attendu que c'est lui qui empêche le ridicule de se perpétuer et de se reproduire, en détruisant ses propres modèles, et que, s'il ne ressemble plus à personne, c'est que personne n'ose plus lui ressembler.

Le genre comique français, le seul dont nous traitons ici, comme étant le plus parfait de tous, se divise en comique noble, comique bourgeois et bas comique.

Le comique noble peint les mœurs des grands, et celles-ci diffèrent des mœurs du peuple et de la bourgeoisie, moins par le fonds que par la forme : les vices des grands sont moins grossiers; leurs ri-

dicules moins choquans ; ils sont même pour la plupart si bien colorés par la politesse, qu'ils entrent, pour ainsi dire, dans le caractère de l'homme aimable ; ils sont d'ailleurs si bien composés qu'ils sont à peine visibles.

Quoi de plus sérieux en soi que le misanthrope ? Molière le rend amoureux d'une coquette ; dès-lors il est comique : il le met en scène avec un homme de la cour qui vient le consulter sur un sonnet de sa composition ; et le voilà devenu théâtral : il l'est dans la scène des marquis, dans celle où la prude Arsinoë veut le dégager de l'amour de Célimène.

Le *Tartuffe* est un chef-d'œuvre plus surprenant encore dans l'art des contrastes. Dans cette intrigue si comique, aucun des principaux personnages, pris séparément, ne le serait ; ils le deviennent tous par leur opposition : en général, les caractères ne se développent que par leurs mélanges.

Les prétentions déplacées et les faux airs font l'objet principal du comique bourgeois ; les progrès de la politesse et du luxe l'ont approché du comique noble, mais ne les ont point confondus. La vanité qui a pris dans la bourgeoisie un ton plus haut qu'autrefois, traite de grossier tout ce qui n'a pas l'air du beau monde : c'est peut-être cette disposition des esprits qui a fait tomber en France la vraie comédie.

En effet, l'esprit et les manières de la bourgeoisie sont ce qu'il y a de plus favorable au comique ; le ridicule dans cette classe d'hommes se montre beaucoup plus facilement, et n'en est que plus théâtral : le comique ne consiste pas en des nuances qui ne

sont aperçues que des connaisseurs. Souvent il échappe aux gens du peuple, des aveux naïfs dont l'effet est toujours sûr au théâtre : c'est le secret de Molière dans presque toutes ses pièces du comique bourgeois. Voyez, (nous le répétons), dans *le Bourgeois-Gentilhomme*, la scène du tailleur.

M. JOURDAIN, *regardant son habit.*

Qu'est-ce que c'est que ceci ? Vous avez mis les fleurs en en-bas.

LE TAILLEUR.

Vous ne m'avez pas dit que vous les vouliez en en-haut.

M. JOURDAIN.

Est-ce qu'il faut dire cela ?

LE TAILLEUR.

Oui vraiment; toutes les personnes de qualité les portent de la sorte.

M. JOURDAIN.

Les personnes de qualité portent les fleurs en en-bas ?

LE TAILLEUR.

Oui, monsieur.

M. JOURDAIN.

Oh ! voilà qui est donc bien.

LE TAILLEUR.

Si vous voulez je les mettrai en en-haut.

M. JOURDAIN.

Non, non.

LE TAILLEUR.

Vous n'avez qu'à dire.

M. JOURDAIN.

Non, vous dis-je : vous avez bien fait.

Voyez encore dans le *Mariage forcé*; Sganarelle

sort de chez lui, en adressant la parole à ceux qui sont dans sa maison :

SGANARELLE.

Je suis de retour dans un moment : que l'on ait bien soin du logis, et que tout aille comme il faut : si l'on m'apporte de l'argent, que l'on me vienne quérir vite chez le seigneur Gérounimo; et si l'on vient m'en demander, qu'on dise que je suis sorti, et que je ne dois revenir de toute la journée.

Si les grands mettaient leurs ridicules en évidence aussi naïvement, le haut comique ne serait pas si difficile. Observons que presque tous les moyens de comique qui excitent les éclats de rire, sont pris dans le comique bourgeois; tels sont le contraste du geste avec le discours, du discours avec l'action, et presque tous les autres cités à l'article *Rire théâtral*.

Le comique bas, ainsi nommé parce qu'il imite les mœurs du bas peuple, peut avoir, comme les tableaux français, le mérite du coloris, de la vérité et de la gaîté: il en a aussi la finesse et les grâces, et il ne faut pas le confondre avec le comique grossier.

Celui-ci consiste dans la manière; ce n'est pas un genre à part, c'est le défaut de tous les genres : les amours d'une bourgeoise et l'ivresse d'un marquis peuvent être du comique grossier, comme tout ce qui blesse le goût et les mœurs.

Le comique bas, au contraire, est susceptible de délicatesse et d'honnêteté. Il donne même une nouvelle force au comique bourgeois et au comique noble, lorsqu'il contraste avec eux : Molière en fournit mille exemples.

Voyez, dans le *Dépit Amoureux*, la brouillerie et la réconciliation entre Mathurine et Gros-René, où

sont peints, dans la simplicité villageoise, les mêmes mouvemens de dépit et les mêmes retours de tendresse, qui viennent de se passer dans la scène des deux amans.

Molière, à la vérité, mêle quelquefois le comique grossier avec le bas comique. Dans la scène que nous avons citée, « Voilà ton demi-cent d'épingles de » Paris. », c'est du comique bas. « Je voudrais bien » aussi te rendre ton potage », est du comique grossier. La paille rompue est un trait de génie.

Ces sortes de scènes sont comme des miroirs où la nature, ailleurs peinte avec le coloris de l'art, se répète dans toute sa simplicité.

Molière a tiré des contrastes encore plus forts du mélange des comiques. C'est ainsi que, dans le *Festin de Pierre*, il nous peint la crédulité de deux petites villageoises, leur facilité à se laisser séduire par un scélérat dont la magnificence les éblouit.

C'est ainsi que, dans le *Bourgeois Gentilhomme*, la grossièreté de Nicole jette un nouveau ridicule sur les prétentions impertinentes et l'éducation forcée de M. Jourdain. C'est ainsi que, dans l'*Ecole des Femmes*, l'imbécillité d'Alain et de Georgette, nuancée avec l'ingénuité d'Agnès, concourt à faire réussir les entreprises de l'amant, et échouer les précautions du jaloux.

§. II. Ridicule. Le ridicule dans le poëme comique est, selon Aristote, tout défaut qui cause difformité sans douleur, et qui ne menace personne de destruction, pas même celui en qui se trouve le défaut: car s'il menaçait de destruction, il ne pourrait faire rire ceux qui ont le cœur bien fait ; un retour secret sur

eux-mêmes leur ferait trouver plus de charmes dans la compassion.

Le ridicule est essentiellement l'objet de la comédie. Un philosophe disserte contre le vice, un satirique le reprend aigrement, un orateur le combat avec feu; la comédie l'attaque par des railleries, et elle réussit quelquefois mieux que les plus forts argumens.

La difformité qui constitue le ridicule, sera donc une contradiction des pensées de quelque homme, de ses sentimens, de ses mœurs, de son air, de sa façon de faire, avec la nature, avec les lois reçues, avec les usages, avec ce que semble exiger la situation présente de celui en qui est la difformité.

Un homme est dans la plus basse fortune; il ne parle que des Tétrarques et des Princes: il est de Paris; à Paris, il s'habille à la chinoise: il a cinquante ans; et il s'amuse sérieusement à atteler des rats de papier à un petit charriot de carte: il est accablé de dettes, ruiné, et veut apprendre aux autres à se conduire et à s'enrichir. Voilà des difformités ridicules qui sont, comme on le voit, autant de contradictions avec une certaine idée d'ordre ou de décence établie.

Il faut observer que tout ridicule n'est pas risible. Il y a un ridicule qui nous ennuie, qui est maussade; c'est le ridicule grossier: il y en a un qui nous cause du dépit, parce qu'il tient à un défaut qui prend sur notre amour-propre; tel est le sot orgueil. Celui qui se montre sur la scène comique est toujours agréable, délicat, et ne nous cause aucune inquiétude secrète.

Le comique, que les Latins appellent *vis comica*,

est donc le ridicule vrai, mais chargé plus ou moins, selon que le comique est plus ou moins délicat. Il y a un point exquis en-deçà duquel on ne rit point, et au-delà duquel on ne rit plus, au moins les honnêtes gens.

Plus on a le goût fin et exercé sur les bons modèles, plus on le sent; mais c'est de ces choses qu'on ne peut que sentir.

Or la vérité paraît poussée au-delà des limites, 1.° quand les traits sont multipliés et présentés les uns à côté des autres. Il y a des ridicules dans la société; mais ils sont moins frappans, parce qu'ils sont moins fréquens. Un avare, par exemple, ne fait ses preuves d'avarice que de loin en loin : les traits qui prouvent sont noyés, perdus dans une infinité d'autres traits qui portent un autre caractère; ce qui leur ôte presque toute leur force. Sur le théâtre un avare ne dit pas un mot, ne fait pas un geste qui ne représente l'avarice; ce qui fait un spectacle singulier, quoique vrai et d'un ridicule qui nécessairement fait rire.

2.° La vérité paraît au-delà des limites, quand elle passe la vraisemblance ordinaire. Un avare voit deux chandelles allumées, il en souffle une; cela est juste. On la rallume encore; il la met dans sa poche: c'est aller loin; mais cela n'est pas, peut-être, au-delà des bornes du comique. *Don Quichotte* est ridicule par ses idées de chevalerie; *Sancho* ne l'est pas moins par ses idées de fortune : mais il semble que l'auteur se moque de tous deux, et qu'il leur souffle des choses outrées et bizarres pour les rendre ridicules aux autres, et pour se divertir lui-même.

La troisième manière de faire sortir le comique, est de faire contraster le décent avec le ridicule. On voit sur la même scène un homme sensé, et un joueur de trictrac qui vient lui tenir des propos impertinens : l'un tranche, l'autre le relève. La femme ménagère figure à côté de la savante, l'homme poli et humain à côté du misantrope, et un jeune homme prodigue à côté d'un père avare.

La comédie est le choc des travers, des ridicules, entre eux ou avec la droite raison et la décence. Le ridicule se trouve partout : il n'y a pas une de nos actions, de nos pensées, pas un de nos gestes, de nos mouvemens, qui n'en soit susceptibles. On peut les conserver tout entiers et les faire grimacer par la plus légère addition : d'où il est aisé de conclure que quiconque est vraiment né pour être poëte comique, a un fonds inépuisable de ridicules à mettre sur la scène, dans tous les caractères des gens qui composent la société.

§. III. Rire théatral. Les philosophes qui ont traité du rire, en ont cherché la cause : les uns, dans la joie, les autres dans la folie, d'autres enfin dans l'orgueil ; ce dernier sentiment paraît le plus vraisemblable. En effet, les fous ne rient pas toujours, et lorsqu'ils cessent de rire ils n'en sont pas plus raisonnables ; on en voit même dont la folie est mélancolique.

La source du rire ne se trouve pas non plus dans la joie ; le plus grand des rieurs, le fameux Démocrite, dont le génie profond embrassait toutes les sciences, qui se retirait dans les tombeaux d'Abdère, où, pour mieux méditer, il se creva, dit-on, les

yeux, ne peut être soupçonné de cette humeur légère, de cette joie inconséquente et folle, à laquelle on attribue le rire. Il faut l'avouer, le rire perpétuel de ce philosophe n'avait d'autre cause que son orgueil excessif : Démocrite ne voyait dans la vie qu'une farce méprisable et risible.

Quoi qu'il en soit, nous n'entrerons pas dans une plus longue discussion sur la cause du rire, et nous nous contenterons de parler du rire théâtral.

On joue avec succès, à Londres, une pièce intitulée le *Deuil*. La scène de cette comédie qui provoque le plus à rire, est précisément celle où il est le plus question de cris, de pleurs, de mort et de catafalque; le juré-crieur passe en revue sa troupe de pleureurs, et leur fait répéter leurs grimaces et leurs contorsions, louant les uns, grondant les autres, etc.

En général, un acteur chargé des rôles où le personnage doit faire rire à ses dépens, ne parviendra guères à son but que par une sorte de dégradation de son être, et qu'en se composant un masque, un ton, un maintien, qui paraissent appeler sur lui la risée du spectateur : c'était le principal talent d'Armand, du fameux Poisson, et surtout de notre Préville.

Pourquoi la plupart des auteurs actuels font-ils moins rire que Molière et Réguard ? c'est que leurs personnages, même les plus plaisans, conservent une teinture de dignité; c'était le défaut de Ménandre et de Térence.

Un trop grand intérêt nuit visiblement, dans la comédie, à l'action du rire; il est difficile d'allier ces deux mobiles incohérens.

La surprise est de tous les ressorts le plus propre à déterminer le mouvement du rire ; l'art d'exciter dans l'ame cette commotion subite, demande *une étude particulière, qui consiste dans l'usage de quelques moyens oratoires, sous le nom de tropes ou figures.* On ne croit pas inutile de rapporter quelques exemples de ces manières d'exciter le rire par le concours de la surprise.

1.° Par *improviste*, comme le valet Carie dans le *Plutus* d'Aristophane.

CHRÉMILE.

Et cette tour que d'ici l'on peut voir ;
Qu'à nos frais Timothée, a, dit-on, fait construire ?

CARIE.

Que sur toi puisse-t-elle choir !

2.° Par *contradiction dans les termes*, comme Sosie dans *Amphytrion*.

Et j'étais venu, je vous jure,
Avant que je fusse arrivé.

3.° Par *contradiction sous-entendue*, comme dans l'*Épreuve réciproque*, lorsque le faux financier dit à la fausse comtesse :

Oui, cette femme-là me coûte soixante mille écus.... Ou rien ?

4.° Par *surabondance*, comme dans la même pièce où M. Patin dit encore :

Je l'eusse épousé, je pense, sans un vieux mari.... qu'elle avait encore de reste.

5.° Par *contre-sens* : ainsi, l'avare, pour dire,

Il faut manger pour vivre, et non vivre pour manger;

se trompe, et dit :

Il faut vivre pour manger, etc.

6.° Par *effronterie*, comme dans *Crispin rival de son maître* :

Pardonnez-nous cette friponnerie, à cause de l'habitude.

7.° Par *disparate*; dans ce vers de Regnard :

On ne peut s'empêcher d'en pleurer... et d'en rire.

8.° Par *exagération*, comme dans ce passage d'Aristophane, où Plutus répond à Chrémyle, qui lui demande comment il traiterait les bons si le destin venait à lui rendre la vue :

Ah! pour eux vous me verriez tout faire.
A les bien caresser je mettrais tous mes soins;
Car je n'en ai pas vus depuis mille ans au moins.

9.° Par l'*assemblage incohérent de deux expressions*, comme les aunes de moutons de M. Guillaume, dans la comédie de l'*Avocat Patelin*.

10.° Par *contre-attente*, comme dans le *Fragment* de Nævius. Un vieux avare prend pitié d'un jeune homme qu'il voit mener en prison pour dettes; il veut le racheter : mais la somme qu'on lui demande le décourage à tel point qu'il se croit obligé de spécifier son refus deux fois et de deux manières inattendues.

CHRÉMIS.

J'ai pitié de ce jeune homme. Pour combien est-il condamné? Parlez, que vous faut-il?.... Mille écus... Je ne vous dis plus rien; vous pouvez l'emmener.

Il faut nécessairement des dupes sur le théâtre, pour faire rire ; et ces personnages, très-souvent dupes d'eux-mêmes par leur méfiance, et des autres par leur crédulité, sont très-propres à remplir l'objet de la comédie.

En effet, si l'on examine bien la vraie source du rire théâtral, on verra qu'il naît du plaisir d'intérêt et de la malignité. Ainsi, dans la quatorzième scène du second acte de l'*École des maris*, Isabelle feignant d'embrasser son tuteur qu'elle déteste, profite de cette situation pour donner sa main à baiser à Valère, son amant; et elle lui jure une fidélité inviolable par les expressions amoureuses qu'elle semble adresser à son jaloux, et que celui-ci prend en effet pour lui. L'amant qui intéresse est parvenu à ce qu'il faisait désirer pour lui; de plus, il a trompé un surveillant importun : alors le plaisir sourit, et la malignité éclate.

Le rire, pour être vif, doit être une saillie de l'ame et naître de la surprise. Les déguisemens peuvent aussi prêter à la bonne plaisanterie : telles sont la comédie du *Légataire universel*, les *Métamorphoses de Crispin*, la scène de Cléanthis et de Strabon, dans le *Démocrite* de Regnard, etc.

Une bonne source du rire théâtral est lorsque le geste ou le discours d'un personnage est contraire à l'idée qu'il a donnée de lui. Par exemple, dans le *Cocu imaginaire*, Sganarelle, après s'être livré à la crainte qu'il a de Lélio, forme le projet courageux de l'aller attaquer. De même, on ne peut s'empêcher de rire de voir Arlequin démentant, par le tremblement involontaire de tous ses membres, la hardiesse

et la résolution qu'il fait paraître dans ses paroles et ses gestes.

Le rire s'excite encore par les méprises, par les fausses confidences, par les doubles ententes, les étourderies, les supercheries, etc.; enfin il y a mille manières, mais il faut un génie né plaisant et comique pour le saisir.

On remarquera ici qu'il y a de la différence entre la plaisanterie de théâtre et la plaisanterie de société : celle-ci serait trop faible sur la scène et n'y ferait aucun effet; l'autre serait trop rude dans le monde, et elle offenserait. Le cynisme, si odieux, si incommode dans la société, est excellent sur la scène.

§. IV. JEU DE THÉATRE. Les jeux de théâtre contribuent beaucoup à la vérité et à l'agrément de la représentation; plus ils ont de liaison avec l'action de la pièce, plus ils sont parfaits : mais cela n'est pas absolument essentiel; il suffit qu'ils n'y soient point contraires et qu'ils soient vraisemblables.

Pendant qu'Albert s'entretient avec Éraste (*Folies amoureuses*, acte deuxième, scène quatrième), Crispin fait diverses tentatives pour s'introduire dans la maison du jaloux; ne pouvant y réussir, il s'en dédommage en fouillant dans la poche du tuteur d'Agathe. Ces deux incidens sont inutiles à la marche de l'intrigue de la comédie, mais ils n'y nuisent point; de plus, ils excitent la gaieté sans blesser la vraisemblance.

Il est très-naturel que, soit par le désir de servir Éraste, soit par le plaisir d'impatienter Albert, soit enfin par simple curiosité, Crispin cherche le moyen

d'avoir une conversation avec Agathe, ou du moins avec la suivante de cette belle; mais Albert, pour empêcher ce valet d'exécuter son dessein, l'arrête de façon qu'il ne peut échapper. Il n'est pas non plus extraordinaire que Crispin, tant pour se venger du jaloux que pour l'obliger de le laisser libre, s'amuse à recorder les leçons qu'il a reçues en faisant la guerre avec les miquelets.

Les jeux de théâtre qui contribuent à la vérité de la représentation, et ceux qui servent seulement à la rendre plus agréable, peuvent s'exécuter par une seule personne, ou ils dépendent du concours de plusieurs acteurs : dans ce dernier cas, la vraisemblance exige que les degrés de leur expression soient proportionnés au degré d'intérêt que leurs personnages prennent à l'action qui se passe sur la scène.

Dans les images que nous offre le spectacle, de même que dans les tableaux, la figure principale doit toujours avoir sur les autres l'avantage de fixer principalement les regards.

Il n'est pas moins essentiel dans les jeux dont il s'agit, que les attitudes et les gestes des divers acteurs contrastent ensemble le plus qu'il est possible. Tout au théâtre doit être varié; nous y portons le goût pour la diversité à un tel point que nous voulons non-seulement que les acteurs diffèrent entre eux, mais encore que chaque jour ils diffèrent d'eux-mêmes, du moins à certains égards.

L'envie de multiplier les jeux de théâtre, fait souvent que la comédie dégénère en farce. Dans l'*Avare* de Molière, il est très-naturel qu'Harpagon, voyant

deux bougies allumées, en éteigne une; mais il n'est guères vraisemblable qu'il la mette dans sa poche, et encore moins que maître Jacques la lui rallume.

Quelquefois les jeux de théâtre sont poussés si loin qu'ils étouffent l'action principale et empêchent le spectateur d'entendre le dialogue : c'est un défaut qui n'est supportable que quand le spectateur n'a rien à entendre de bon.

§. v. Lazzi. Ce mot, emprunté de l'italien, désigne des mouvemens, des jeux de théâtre, des plaisanteries particulières aux bouffons italiens. *Lazzi* ou *lacci* signifie en français *liens*. La signification de ce terme est désignée par le mot même; car l'acteur qui interrompt par ses lazzis le cours d'une action, doit la renouer par d'autres lazzis : ce qui demande beaucoup d'adresse, et quelquefois de l'esprit.

Aussi tous les lazzis qui n'ont pas cette qualité, sont fades et ennuyeux.

§. vi. Groupe. C'est au théâtre l'assemblage de plusieurs personnages. Le mot groupe ne s'applique guères qu'à la comédie; Molière est admirable en ce genre et n'a point eu d'imitateurs.

Voyez la cinquième scène du second acte du *Misantrope*, où Élianthe, Philinte, et les deux marquis rient des portraits satiriques que Célimène fait de plusieurs personnes, tandis qu'Alceste, à l'écart, écoute ces propos avec indignation, et éclate enfin par ces vers :

Allons, ferme, poussez, mes bons amis de cour;
Vous n'en épargnez point, et chacun a son tour.

On peut encore citer, dans les *Femmes savantes*,

la scène de la lecture du sonnet et la dispute de Vadius et de Trissotin.

C'est principalement le contraste d'un des personnages avec les autres qui produit le grand effet du groupe ; c'est ainsi que Molière a placé, au fond du théâtre, Alceste, pour faire sortir le caractère des autres acteurs, et que, dans les *Femmes savantes*, il a placé à l'un des côtés de la scène, Henriette, cette ignorante aimable qui ne veut point entendre le sonnet sur lequel les femmes savantes vont s'extasier : on ne trouve rien de pareil dans aucun de ses successeurs.

§. VII. Scènes épisodiques. Il est une sorte de scènes épisodiques dont nos poëtes nous offrent peu d'exemples, et qui me paraissent bien naturelles. Ce sont des personnages comme il y en a dans tout le monde et dans les familles, qui se fourrent partout sans être appelés, et qui, soit bonne ou mauvaise volonté, intérêt, curiosité ou quelque motif pareil, se mêlent de nos affaires et les terminent ou les brouillent malgré nous.

Ces scènes bien ménagées ne suspendraient point l'intérêt ; loin de couper l'action, elles pourraient l'accélérer. On donnera à ces intervenans le caractère qu'on voudra ; rien n'empêche même qu'on ne les fasse contraster : ils demeurent trop peu pour fatiguer. Ils releveront alors le caractère auquel on les opposera : telle sont madame Pernelle dans le *Tartuffe*, et Antiphon dans l'*Eunuque*.

CHAPITRE III.

§. 1.er Comédiens. On donne ce nom en général

aux acteurs et actrices qui montent sur le théâtre et jouent des rôles, soit dans le comique, soit dans le tragique, dans les spectacles où l'on déclame : car à l'opéra on ne leur donne que le nom d'acteurs ou actrices, *danseurs*, filles de chœurs, etc.

Nos premiers comédiens ont été les Troubadours, connus aussi sous le nom de Trouveurs et Jongleurs : ils étaient tout à-la-fois auteurs et acteurs, comme on a vu Molière, Dancourt, Montfleury, le Grand, etc. Aux Jongleurs succédèrent les confrères de la Passion qui représentaient les pièces appelées *Mystères de la Religion Chrétienne.*

Vinrent ensuite les troupes des comédiens, qui sont ou sédentaires comme les comédiens français, les comédiens italiens établis à Paris, et plusieurs autres troupes qui ont des théâtres fixes dans plusieurs grandes villes du royaume, ou qui courent les provinces, et vont de ville en ville, et qu'on nomme comédiens de campagne.

Il y a lieu de s'étonner de la manière différente dont les Grecs et les Romains traitèrent la profession de comédien : elle fut honorée dans la Grèce à un tel point que l'on choisit quelquefois, parmi les acteurs célèbres, des ambassadeurs de la république.

Chez les Romains, au contraire, les comédiens furent si fort avilis qu'ils étaient dans une espèce d'incapacité de s'obliger en justice, ayant la permission de rompre à leur gré tout engagement fait sous caution, et même avec serment.

L'Angleterre, de notre temps, n'a point fait difficulté d'accorder à la célèbre Olfield un tombeau à Westminster, à côté de Newton et des rois.

En France, les lois et l'opinion étaient moins favorables aux comédiens; l'église romaine les excommuniait et leur refusait la sépulture chrétienne, s'ils n'avaient pas renoncé au théâtre avant leur mort. Ces foudres, lancées dans un temps où de misérables jongleurs représentaient des farces aussi ridicules que scandaleuses, continuèrent de frapper un théâtre qui est devenu l'école des mœurs et des vertus. Mais dans notre temps plus éclairé, et sous un gouvernement sans superstition, on a renoncé à des préjugés si injustes et si déshonorans.

La fonction de comédien exige de la figure, de la dignité, de la voix, de la mémoire, du geste, de la sensibilité, de l'intelligence, de la connaissance même des mœurs et des caractères; en un mot, un grand nombre de qualités que la nature réunit rarement dans une personne.

Peut-être serait-il à souhaiter qu'ils ne fussent ni ambassadeurs, ni enterrés auprès des rois, ni avilis, ni excommuniés; qu'ils fussent des citoyens obligés d'avoir des mœurs, et jouissant d'une considération proportionnée à leurs talens.

§. II. Jongleurs : joueurs d'instrumens qui, dans la naissance de notre poésie, se joignaient aux troubadours, aux poëtes provençaux, et couraient avec eux les provinces.

L'histoire du Théâtre Français nous apprend qu'on nommait ainsi des bateleurs qui étaient connus dès le onzième siècle.

Le terme de jongleur paraît être une corruption du mot latin *joculator*, en français *joueur*.

Il est fait mention des jongleurs dès le temps de

l'empereur Henri II, qui mourut en 1056. Comme ils jouaient de différens instrumens, ils s'associèrent avec les trouveurs et les chanteurs pour exécuter les ouvrages des premiers; et ainsi, de compagnie, ils s'introduisirent dans les palais des rois et des princes et en tirèrent de magnifiques présens.

Quelque temps après la mort de Jeanne première du nom, reine de Naples et de Sicile, et comtesse de Provence, arrivée en 1382, tous ceux de la profession des trouveurs et des jongleurs se séparèrent en deux différentes espèces d'acteurs.

Les uns, sous l'ancien nom de jongleurs, joignirent aux instrumens le chant ou le récit des vers; les autres prirent simplement le nom de joueurs, en latin *joculatores*, ainsi qu'ils sont nommés par les ordonnances. Tous les jeux de ceux-ci consistaient en gesticulations, tours de passe-passe, exécutés par eux-mêmes ou par des singes qu'ils portaient, ou en quelques mauvais récits du plus bas burlesque. Mais leurs excès ridicules et extravagans les firent tellement mépriser, que pour signifier alors une chose mauvaise, folle, vaine et fausse, on l'appelait *jongleria*.

Philippe-Auguste, dès la première année de son règne, les chassa de sa cour, et les bannit de ses états. Quelques-uns, néanmoins, qui se reformèrent, s'y établirent, et y furent tolérés dans la suite du règne de ce prince et des rois ses successeurs, comme on le voit par un tarif fait par Saint-Louis, pour régler les droits de péage dus à l'entrée de Paris, sous le Petit-Châtelet.

L'un de ces articles porte, que les jongleurs seraient quittes de tout péage, en faisant le récit d'un couplet

de chanson devant le péager. Un autre porte « que, « le marchand qui apporterait un singe pour le « vendre, paierait quatre deniers; que si le singe « appartenait à un homme qui l'eût acheté pour son « plaisir, il ne donnerait rien; et que s'il était à un « joueur, il jouerait devant le péager, et que par ce « jeu il serait quitte du péage, tant du singe que de « tout ce qu'il aurait acheté pour son usage. » C'est de là que vient cet ancien proverbe, *payer en monnaie de singe, en gambades.*

Tous prirent dans la suite le nom de jongleurs, comme le plus ancien; et les femmes qui se mêlaient de ce métier, celui de jongleresses. Ils se retiraient à Paris dans une seule rue, qui avait pris le nom de rue des Jongleurs, et qui est aujourd'hui celle de Saint-Julien des Ménestriers. On y allait louer ceux que l'on jugeait à propos, pour s'en servir dans les fêtes ou assemblées de plaisirs.

Par une ordonnance de Guillaume de Clermont, prévôt de Paris, du 14 septembre 1395, il fut défendu aux jongleurs de rien dire, représenter ou chanter, soit dans les places publiques, soit ailleurs, qui pût causer quelque scandale, à peine d'amende et de deux mois de prison au pain et à l'eau. Depuis ce temps il n'en est plus parlé: c'est que dans la suite les acteurs s'étant adonnés à faire des tours surprenans avec des épées ou autres armes, etc. on les appela *bataiores*, en français *bateleurs;* et qu'enfin ces jeux devinrent le partage des danseurs de corde, et des sauteurs.

§. III. Baladin: danseur, farceur, qui, en agissant, fait des postures de bas comique. Ces sortes de rôles

étaient fort en usage sur les théâtres de France aux quinzième, seizième, et pendant la moitié du dix-septième siècle. La comédie les a rejetés et abandonnés à la farce.

Ces baladins n'ont pas peu contribué à faire condamner la comédie par l'église et par les personnes d'une humeur austère.

§. IV. Bouffon : farceur qui divertit le public par ses plaisanteries et ses quolibets. Les étymologistes font venir ce terme du mot latin *buffo*.

On nommait ainsi en latin ceux qui paraissaient sur le théâtre avec les joues enflées pour recevoir des soufflets, afin que le coup fit plus de bruit et excitât plus à rire. On en donne d'autres étymologies dont le détail est inutile.

§. V. Capitan : personnage ridicule de la comédie nouvelle chez les Grecs. Quelques fanfarons de l'Asie mineure, qui avaient servi dans les armées du roi de Perse, et qui venaient étourdir leurs camarades de leurs exploits, donnèrent l'idée de ce ridicule personnage.

On le trouve dans Plaute et même dans Térence. Les Italiens, les Espagnols l'outrèrent encore.

Observez qu'il est partout fanfaron, poltron, et homme à bonnes fortunes. Il fut long-temps un des ornemens de notre scène, avant que Molière nous eût donné l'idée de la bonne comédie.

Corneille lui-même, qui avait introduit sur le théâtre le ton de la bonne société, paya le tribut au mauvais goût de son siècle.

On sera peut-être curieux de voir comment s'exprime Matamore dans l'*Illusion comique*.

Matamore est menacé par un brave, qui lui dit :

Point de bruit;
J'ai déjà massacré dix hommes cette nuit;
Et si vous me fâchez, vous en croîtrez le nombre.

MATAMORE.

Cadedieu, ce coquin a marché dans mon ombre;
Il s'est rendu vaillant d'avoir suivi mes pas!
S'il avait du respect, j'en voudrais faire cas.

Dans un autre endroit Matamore est en scène avec Isabelle, à qui il fait sa cour : arrive un page.

LE PAGE.

Monsieur.....

MATAMORE.

Que veux-tu, page?

LE PAGE.

Un courrier vous demande.

MATAMORE.

D'où vient-il?

LE PAGE.

De la part de la reine d'Islande.

MATAMORE.

Ciel, qui sais comme quoi j'en suis persécuté!
Un peu plus de repos avec moins de beauté;
Fais qu'un si long mépris enfin la désabuse.

.....

Elle a beau me prier, non, je n'en ferai rien;
Et quoiqu'un fol espoir ose encor lui promettre,
Je lui vais envoyer sa mort dans une lettre.

Voilà quel était le comique d'alors. Que prétendaient les poëtes, dit Fontenelle, en traçant de tels carac-

tères? que voulaient-ils peindre? Ce sont ces Matamores qui ont donné l'idée des marquis ridicules du siècle dernier. La scène de Valère et de Maître Jacques dans Molière, est au-dessus de tout cela.

C'était aussi le nom d'un acteur principal de la Comédie italienne: son caractère était le même; son habillement était composé d'un large manteau, d'un buffle et d'une longue épée.

§. VI. CRISPIN. C'est un rôle ou personnage de la comédie française, qu'on prétend avoir été inventé par Raimond Poisson. Cet acteur parlait bref; et n'ayant point de gras-de-jambe, il imagina de jouer en bottines. De-là tous les crispins ses successeurs ont bredouillé et se sont bottés. C'est ordinairement un valet singulier.

§. VII. MERLIN. C'est un personnage de valet du théâtre français, qui fut inventé par Desmarres en 1686, et devint bientôt à la mode. On ne l'emploie cependant plus.

§. VIII. VALETS: personnages de comédie. Autant l'air malin est-il nécessaire aux suivantes, autant la souplesse et l'agilité le sont aux valets. J'ai observé que dans une pièce bien faite tous les personnages étaient toujours en mouvement; et pour lors je n'employais cette expression que dans le sens figuré. Par rapport aux valets, elle doit être prise au propre. Il est essentiel que sans cesse ils amusent nos yeux aussi bien que notre esprit. De ce principe, il s'ensuit qu'une taille épaisse ne leur sied pas mieux que le bégaiement à une soubrette babillarde.

§. IX. SCÈNES DE VALETS. Les plaisanteries d'un valet et son avidité pour l'argent sont très-grossières.

On n'a que trop long-temps avili la comédie par ce bas comique, qui n'est point-du-tout comique.

Les scènes de valets et de soubrettes ne sont bonnes que quand elles sont absolument nécessaires à l'intérêt de la pièce, et quand elles renouent l'intrigue : elles sont insipides dès qu'on ne les introduit que pour remplir le vide de la scène, et cette insipidité, jointe à la bassesse des discours, déshonorent un théâtre fait pour amuser et pour instruire les honnêtes gens.

Ces scènes où les valets font l'amour à l'imitation de leurs maîtres, sont enfin proscrites du théâtre avec beaucoup de raison. Ce n'est qu'une parodie basse et dégoûtante des premiers personnages. (V.)

§. x. Suivante. C'est dans la comédie un rôle subalterne de femme. La suivante est attachée au service d'une autre femme; c'est la confidente de cette femme : c'est elle qui la conseille bien ou mal, qui la révolte contre ses parens, ou qui la soumet à leurs volontés; qui conduit son intrigue, qui parle à l'amant, qui ménage l'entrevue, en un mot, qui lui rend à peu près les mêmes services que l'amant reçoit de son valet. Comme celui-ci, la suivante est communément rusée, intéressée, fine, à moins qu'il ne plaise au poëte d'en disposer autrement, et de placer de l'honnêteté, du courage, du bon esprit, et de la vertu même dans ce rôle.

§. xi. Soubrette; nom affecté à un personnage de femme employée dans divers rôles de suivantes. Aux uns, l'âge n'importe pas, et peut-être même il est à propos que l'actrice ne soit plus de la première jeunesse.

Pour d'autres, il est de la bienséance qu'elle soit jeune, ou que du moins elle le paraisse. Cela est con-

venable lorsque les discours peu respectueux tenus par la soubrette à des personnes auxquelles elle doit des égards, ou les conseils peu sages qu'elle donne à de jeunes beautés, ne peuvent avoir pour excuse qu'un grand fonds d'étourderie.

Cela l'est surtout lorsque, pour favoriser deux amans, elle se permet certaines démarches condamnables au tribunal d'une morale rigoureuse. Moins la soubrette aura l'air jeune, plus l'indécence sera frappante.

Cependant une soubrette n'est pas toujours obligée d'avoir l'air jeune : elle l'est toujours d'avoir dans la langue une extrême volubilité. Si elle est privée de cet avantage, elle fera, surtout dans les comédies de Regnard, perdre à plusieurs rôles la plus grande partie de leur grâce.

L'air malin ne lui est pas moins nécessaire que la volubilité. Quand on remarque dans une suivante une physionomie simple et ingénue, on s'imagine voir Louison ou Javotte, et non Finette et Nérine.

§. XII. Rôle. Au théâtre, c'est la partie que l'acteur doit savoir et débiter. Il faut qu'outre son rôle, il sache les mots de chacun des rôles des autres acteurs, après lesquels il doit répondre.

On appelle grands rôles ou principaux rôles, ceux où les acteurs représentent le héros ou les personnages les plus intéressans d'une pièce.

§. XIII. Double : nom que l'on donne aux acteurs en sous-ordre, qui remplacent les premiers acteurs lorsque ceux-ci ne peuvent pas ou ne veulent pas jouer. De là les termes de doubleur, de doubleuse.

§. XIV. Début. C'est le nom que l'on donne à l'essai

qu'un acteur ou une actrice font de leurs talens devant le public.

§. XV. SOUFFLEUR, homme de théâtre, qui est ordinairement assis dans une des coulisses, ou au-devant du théâtre et de l'orchestre, et placé plus bas, pour n'être pas vu.

Il faut qu'il se mette à portée des acteurs, pour suivre fort attentivement sur le papier ce que les acteurs ont à dire, et le leur suggérer si la mémoire vient à leur manquer.

Ce dernier personnage des grands théâtres a, comme on voit, un emploi en quelque sorte caché, mais qui n'est pas le moins utile, ni le plus facile à remplir.

Il doit avoir d'abord les connaissances littéraires des pièces dramatiques qui sont représentées habituellement sur le théâtre auquel il est attaché; et comme il est le dépositaire des divers rôles de ces pièces, et chargé de les distribuer aux acteurs et actrices, suivant leur destination, l'on exige qu'il soit très-attentif à ce que les changemens, ou les corrections soient exactement indiqués.

On le consulte pour savoir comment le jeu, le costume de chaque personnage, sont établis, il faut donc que le souffleur ait à cet égard une tradition exacte, et qu'il veille autant qu'il est possible à une fidèle exécution.

Ce n'est pas tout: le *souffleur dramatique* étudie les talens et même les défauts des personnages qui sont en scène; il ne perd point de vue leur action, leurs gestes, il suit leur déclamation, il répète tacitement les tons qu'ils prennent, et se met en état, s'il aperçoit de l'embarras, de la lenteur, ou de

l'inquiétude, soit dans le jeu, soit dans le débit d'un acteur, de venir adroitement à son secours.

Enfin, c'est un tel maître qui par son expérience nous paraît le plus propre à donner à la jeunesse, des leçons de lecture, de déclamation et de jeu théâtrale.

LIVRE VII.

CHAPITRE I.er

§. I.er Opéra. Drame dont l'action se chante, et réunit le pathétique de la tragédie et le merveilleux de l'épopée.

Le pathétique que l'opéra imite de la tragédie, consiste dans les sentimens, les situations touchantes, le nœud, les incidens frappans, l'intérêt, le dénouement.

Le merveilleux qu'il imite de l'épopée, consiste à réaliser aux yeux tout ce qu'elle ne fait que peindre à l'imagination. S'il y est question d'une divinité du ciel, de l'enfer, d'un naufrage, des êtres même moraux et inanimés, il les représente au naturel par la magie des décorations.

Le caractère de l'épopée est de transporter la scène de la tragédie dans l'imagination du lecteur. Là, profitant de l'étendue de son théâtre, elle agrandit et varie ses tableaux, se répand dans la fiction, et marie à son gré tous les ressorts du merveilleux.

Dans l'opéra, la muse tragique, à son tour, jalouse des avantages que la muse épique a sur elle, essaie de marcher son égale, ou plutôt de la surpasser, en réalisant, du moins pour les sens, ce que l'autre ne peint qu'en idée.

Pour bien concevoir ces deux révolutions, supposez sur le théâtre une reine de Phénicie, qui,

par ses grâces et sa beauté, ait attendri, intéressé pour elle les chefs les plus vaillans de l'armée de Godefroi, qui en ait même attiré quelques-uns dans sa cour, y ait donné asile au fier Renaud dans sa disgrâce, l'ait aimé, ait tout fait pour lui, et qu'elle le voie s'arracher aux plaisirs pour suivre les pas de la gloire: voilà le sujet d'Armide en tragédie.

Le poëte épique s'en empare, et au lieu d'une reine tout naturellement belle, sensible, il en fait une enchanteresse: dès-lors, dans une action simple, tout devient magique et surnaturel. Dans Armide, le don de plaire est un prestige; dans Renaud, l'amour est un enchantement: les plaisirs qui les environnent, les lieux même qu'ils habitent, ce qu'on y voit, ce qu'on y entend, la volupté qu'on y respire, tout n'est qu'illusion, et c'est le plus charmant des songes.

Telle est Armide embellie des mains de la muse héroïque. La muse du théâtre la réclame et la reproduit sur la scène, avec toute la pompe du merveilleux. Elle demande, pour varier et pour embellir ce brillant spectacle, les mêmes licences que la muse épique s'est données; et, appelant à son secours la musique, la danse, la peinture, elle nous fait voir, par une magie nouvelle, les prodiges que sa rivale ne nous a fait qu'imaginer. Voilà Armide sur le théâtre lyrique, et voilà l'idée qu'on peut se former d'un spectacle qui réunit le prestige de tous les arts,

Où les beaux vers, la danse, la musique,
L'art de tromper les yeux par les couleurs,
L'art plus heureux de séduire les cœurs,
De cent plaisirs font un plaisir unique.

VOLTAIRE.

Dans ce composé, tout est mensonge; mais tout est d'accord, et cet accord en fait la vérité. La musique y fait le charme du merveilleux, le merveilleux y fait la vraisemblance de la musique: on est dans un monde nouveau; c'est la nature dans l'enchantement, et visiblement animée par une foule d'intelligences dont les volontés sont des lois.

Une intrigue nette et facile à nouer et à dénouer, des caractères simples, des incidens qui naissent d'eux-mêmes, des tableaux sans cesse variés par le moyen du clair-obscur; des passions douces, quelquefois violentes, mais dont l'accès est passager; un intérêt vif et touchant, mais qui par intervalles laisse respirer l'ame: voilà les sujets que chérit la poésie lyrique, et dont Quinault a fait un si beau choix.

La passion qu'il a préférée est de toutes la plus féconde en images et en sentimens, celle où se succèdent avec le plus de naturel toutes les nuances de la poésie, et qui réunit le plus de tableaux rians et sombres tour à tour.

Les sujets de Quinault sont simples, faciles à exposer, noués et dénoués sans peine. Voyez celui de Roland: ce héros a tout quitté pour Angélique; Angélique le trahit et l'abandonne pour Médor. Voilà l'intrigue de son poëme; un anneau magique en fait le merveilleux; une fête de village en amène le dénouement. Il n'y a pas dix vers qui ne soient en sentimens ou en images. Le sujet d'Armide est encore plus simple.

L'opéra peut embrasser des sujets de trois genres différens: du genre tragique, du genre comique, et du genre pastoral. Nous allons faire, d'après le *Spec-*

tacle des Beaux-Arts, (1) quelques observations sur chacun de ces genres.

Le poëte qui fait une tragédie lyrique, s'attache plus à faire illusion aux sens qu'à l'esprit; il cherche plutôt à produire un spectacle enchanteur, qu'une action où la vraisemblance soit exactement observée. Il s'affranchit des lois rigoureuses de la tragédie, et s'il a quelque égard à l'unité d'intérêt et d'action, il viole sans scrupule les unités de temps et de lieu, les sacrifiant aux charmes de la variété et du merveilleux. Ses héros sont plus grands que nature; ce sont des dieux, ou des hommes en commerce avec eux et qui participent de leur puissance: ils franchissent les barrières de l'Olympe; ils pénètrent les abîmes de l'Enfer; à leur voix la nature s'ébranle, les élémens obéissent, l'Univers leur est soumis.

Le poëte tend à retracer des sujets vastes et sublimes; le musicien se joint à lui pour les rendre encore plus sublimes: l'un et l'autre réunissent les efforts de leur art et de leur génie, pour enlever et enchanter le spectateur étonné, pour le transporter tantôt dans les palais enchantés d'Armide, tantôt dans l'Olympe, tantôt dans les Enfers ou parmi les ombres fortunées de l'Élysée. Mais quelque effet que produisent sur les sens l'appareil pompeux et la diversité des décorations, le poëte doit encore plus s'attacher à produire dans les spectateurs l'intérêt du sentiment.

Les sujets tragiques ne sont pas les seuls qui soient du ressort du théâtre lyrique; il peut s'approprier

(1) Ouvrage de M. L., en un volume in-12, à Paris.

aussi le genre comique, c'est-à-dire les pièces de caractère, d'intrigue, de sentiment.

Le comique de caractère peut-être d'une ressource infinie pour ce théâtre; il fournirait au poëte et au musicien un moyen de sortir de la monotonie éternelle d'expressions miellées, de sentimens doucereux, qui caractérisent nos opéra lyriques. Cependant ce genre est entièrement négligé à notre grand Opéra : on l'a abandonné au théâtre des Italiens, avec les pièces d'intrigue et de sentiment.

Le genre pastoral trouve aussi sa place au théâtre lyrique. Plusieurs de nos poëtes s'y sont exercés avec succès. Les sujets champêtres font plaisir par les tableaux naïfs qu'ils nous présentent, et sont très-susceptibles d'une musique gracieuse, par les images riantes dont ils sont ornés. L'amour pastoral a une candeur, une aménité, un charme ravissant; il rappelle l'âge d'or, où le goût seul faisait le choix des amans, et le sentiment, leurs liens et leurs délices. C'est parmi nos bergers que l'amour est vraiment un enfant : simple comme la nature qui le produit, il plaît sans fard et sans déguisement, il blesse sans cruauté, il attache sans violence. De telles peintures demandent une musique naïve, des airs simples, un chant uni, une symphonie douce et tendre; mais ce genre semble épuisé parmi nous, et n'avoir plus rien que de fade et de monotone.

§. II. Poëme lyrique, opéra. Les Italiens ont appelé le poëme lyrique, ou le spectacle en musique, opéra, et ce mot a été adopté en français.

Tout art d'imitation est fondé sur un mensonge : ce mensonge est une espèce d'hypothèse établie et admise

en vertu d'une convention tacite entre l'artiste et ses juges. Passez-moi ce premier mensonge, a dit l'artiste, et je vous mentirai avec tant de vérité que vous y serez trompés.

L'imitation de la nature par le chant, a dû être une des premières qui se soient offertes à l'imagination. Tout être vivant est sollicité par le sentiment de son existence à produire, en de certains momens, des accens plus ou moins mélodieux, suivant la nature de ses organes.

Comment, au milieu de tant de chanteurs, l'homme serait-il resté dans le silence? La joie a vraisemblablement inspiré les premiers chants; on a chanté d'abord sans paroles, ensuite on a cherché à adapter au chant quelques paroles conformes au sentiment qu'il devait exprimer: le couplet et la chanson ont été ainsi la première musique.

Mais l'homme de génie ne se borna pas long-temps à ces chansons enfans de la simple nature; il conçut un projet plus noble et plus hardi, celui de faire du chant un instrument d'imitation. Il s'aperçut bientôt que nous élevons notre voix, et que nous mettons dans nos discours plus de force et de mélodie, à mesure que notre ame sort de son assiette ordinaire. En étudiant les hommes dans différentes situations, il les entendit chanter réellement dans toutes les occasions importantes de la vie; il vit encore que chaque passion, chaque affection de l'ame avait son accent, ses inflexions, sa mélodie et son chant propre.

De cette découverte naquit la musique imitative et l'art du chant, qui devint une sorte de poésie, une langue, un art d'imitation, dont l'hypothèse fut d'ex-

primer par la mélodie, et à l'aide de l'harmonie, toute espèce de discours, d'accent, de passion, et d'imiter quelquefois jusqu'à des effets physiques.

La réunion de cet art, aussi sublime que voisin de la nature, avec l'art dramatique, a donné naissance au spectacle de l'opéra, le plus noble et le plus brillant d'entre les spectacles modernes.

La musique est une langue. Imaginez un peuple d'inspirés et d'enthousiastes, dont la tête serait toujours exaltée, dont l'ame serait toujours dans l'ivresse et dans l'extase; qui, avec nos passions et nos principes, nous seraient cependant supérieurs par la subtilité, la pureté et la délicatesse des sens, par la mobilité, la finesse et la perfection des organes : un tel peuple chanterait au lieu de parler; sa langue naturelle serait la musique.

Le poëme lyrique ne représente pas des êtres d'une organisation différente de la nôtre, mais seulement d'une organisation plus parfaite; ils s'expriment dans une langue qu'on ne saurait parler sans génie, mais qu'on ne saurait non plus entendre sans un goût délicat, sans des organes exquis et exercés.

Ainsi ceux qui ont appelé le chant le plus fabuleux de tous les langages, et qui se sont moqués d'un spectacle où les héros meurent en chantant, n'ont pas eu autant de raison qu'on le croirait d'abord; mais comme ils n'aperçoivent dans la musique que tout au plus un bruit harmonieux et agréable, une suite d'accords et de cadences, ils doivent le regarder comme une langue qui leur est étrangère : ce n'est point à eux d'apprécier le talent du compositeur; il faut une oreille attique pour juger de l'éloquence de Démosthène.

La langue du musicien a sur celle du poëte, l'avantage qu'une langue universelle a sur un idiôme particulier; celui-ci ne parle que la langue de toutes les nations et de tous les siècles. Toute langue universelle est vague par sa nature; ainsi, en voulant embellir, par son art, la représentation théâtrale, le musicien a été obligé d'avoir recours au poëte: non-seulement il en a besoin pour l'invention de l'ordonnance du drame lyrique, mais il ne peut se passer d'interprète dans toutes les occasions où la précision du discours devient indispensable, où la langue musicale entraînerait le spectateur dans l'incertitude.

Le musicien n'a besoin d'aucun secours pour exprimer la douleur, le désespoir, le délire d'une femme menacée d'un grand malheur; mais son poëte nous dit: Cette femme éplorée que vous voyez est une mère qui redoute quelque catastrophe funeste pour un fils unique;... cette mère est Sara, qui ne voyant pas revenir son fils du sacrifice, se rappelle le mystère avec lequel ce sacrifice a été préparé, et le soin avec lequel elle en a été écartée; elle se porte à questionner les compagnons de son fils, conçoit de l'effroi de leur embarras et de leur silence, et monte ainsi par degrés des soupçons à l'inquiétude, de l'inquiétude à la terreur, jusqu'à en perdre la raison. Alors, dans le trouble dont elle est agitée, ou elle se croit entourée lorsqu'elle est seule, ou elle ne reconnaît plus ceux qui sont avec elle...; tantôt elle les presse de parler, tantôt elle les conjure de se taire.

Deh, parlate: che forze tacendo,

Par pitié parlez: peut-être qu'en vous taisant,

Men pietosi, più barbari siete.

Vous êtes moins compatissans que barbares.

Ah! v'intendo! tacete, tacete;

Ah! je vous entends! taisez-vous, taisez-vous,

Non mi dite che'l figlio è morto.

Ne me dites point que mon fils est mort.

Après avoir ainsi nommé le sujet et créé la situation, après l'avoir préparée et fondée par les discours, le poëte n'en fournit plus que les masses, qu'il abandonne au génie du compositeur; c'est à celui-ci à leur donner toute l'expression, et à développer toute la finesse des détails dont elles sont susceptibles.

Le drame en musique doit donc faire une impression bien autrement profonde que la tragédie et la comédie ordinaire: il serait inutile d'employer l'instrument le plus puissant pour ne produire que des effets médiocres. Si la tragédie de Mérope m'attendrit, me touche, me fait verser des larmes, il faut que dans l'opéra les angoisses, les mortelles alarmes de cette mère infortunée, passent toutes dans mon ame; il faut que je sois effrayé de tous les fantômes dont elle est obsédée, que sa douleur et son délire me déchirent et m'arrachent le cœur. Le musicien qui m'en tiendrait quitte pour quelques larmes, pour un attendrissement passager, serait bien au-dessous de son art.

Il en est de même de la comédie. Si la comédie de Térence et de Molière enchante, il faut que la comédie en musique me ravisse. L'une représente les hommes tels qu'ils sont; l'autre leur donne un degré de verve et de génie de plus: ils sont tout près de la folie. Pour sentir le mérite de la première, il

ne faut que des oreilles et du bon sens ; mais la comédie chantée paraît être faite pour l'élite des gens d'esprit et de goût.

La musique donne aux ridicules et aux mœurs un caractère d'inégalité, une finesse d'expression, qui, pour être saisis, exigent un tact prompt et délicat, et des organes très-exercés. Mais la passion a ses repos et ses intervalles, et l'art du théâtre veut qu'on suive en cela la marche de la nature.

On ne peut pas au spectacle, toujours rire aux éclats, ni toujours fondre en larmes. Oreste n'est pas toujours tourmenté par les Euménides; Andromaque, au milieu de ses alarmes, aperçoit quelques rayons d'espérance qui la calment : il n'y a qu'un pas de cette sécurité au moment affreux où elle verra périr son fils; mais ces deux momens sont différens, et le dernier ne devient que plus tragique par la tranquillité du précédent.

Les personnages subalternes, quelque intérêt qu'ils prennent à l'action, ne peuvent avoir les accens passionnés de leur héros : enfin, la situation la plus pathétique ne devient touchante et terrible que par degrés : il faut qu'elle soit préparée, et son effet dépend, en grande partie, de ce qui l'a précédée et amenée.

Voilà donc deux momens bien distincts du drame lyrique; le moment tranquille, et le moment passionné: et le premier soin du compositeur a dû consister à trouver deux genres de déclamation essentiellement différens, et propres, l'un à rendre le discours tranquille, l'autre à exprimer le langage des passions dans toute sa force, dans toute sa variété, et dans tout son désordre.

Cette dernière déclamation porte le nom d'air ; la première a été appelée le *récitatif*. Celui-ci est une déclamation notée, soutenue et conduite par une simple basse, qui se faisant entendre à chaque changement de modulation, empêche l'acteur de détonner.

Lorsque les personnages raisonnent ; délibèrent, s'entretiennent et dialoguent ensemble, ils ne peuvent que réciter. Rien ne serait plus faux, que de les voir discuter en chantant, ou dialoguer par couplets, en sorte qu'un couplet devînt la réponse de l'autre.

Le récitatif est le seul instrument propre à la scène et au dialogue. Il ne doit pas être chantant ; il doit exprimer les véritables inflexions du discours, par des intervalles un peu plus marqués et plus sensibles que la déclamation ordinaire : du reste, il doit en conserver la gravité et la rapidité, et tous les autres caractères. Il ne doit pas être exécuté en mesure exacte ; il faut qu'il soit abandonné à l'intelligence et à la chaleur de l'acteur, qui doit se hâter ou se ralentir, suivant l'esprit de son rôle et de son jeu. Un récitatif qui n'aurait pas tous ces caractères ne pourrait jamais être employé sur la scène avec succès.

Le récitatif est beau pour le peuple, lorsque le poëte a fait une belle scène et que l'acteur l'a bien jouée. Il est beau pour l'homme de goût, lorsque le musicien a bien saisi, non-seulement le principal caractère de la déclamation, mais encore toutes les finesses qu'elle reçoit des intérêts de ceux qui parlent et agissent dans le drame.

L'air et le chant commencent avec la passion ; dès qu'elle se montre, le musicien doit s'en emparer avec toutes les ressources de son art.

Arbace explique à Mandane les motifs qui l'obligent de quitter la capitale avant le retour de l'aurore, de s'éloigner de ce qu'il a de plus cher au monde. Cette tendre princesse combat les raisons de son amant; mais lorsqu'elle en a reconnu la solidité, elle consent à son éloignement, non sans un extrême regret : voilà le sujet de la scène et du récitatif. Mais elle ne quittera pas son amant sans lui parler de toutes les peines de l'absence, sans lui recommander les intérêts de l'amour le plus tendre, et c'est le moment de la passion et du chant :

Conserve-toi fidèle :
Songe que je reste et que je peine ;
Et quelquefois du moins
Ressouviens-toi de moi.

Il eût été faux de chanter durant l'entretien de la scène; il n'y a point d'air propre à peser les raisons de la nécessité d'un départ : mais, quelque simple et touchant que soit l'adieu de Mandane, quelque tendresse qu'une habile actrice mette dans la manière de déclamer ces quatre vers, ils ne seraient que froids et insipides, si l'on se bornait à les réciter.

C'est qu'il est évident qu'une amante pénétrée, qui se trouve dans la situation de Mandane, répétera à son amant, au moment de la séparation, de vingt manières passionnées et différentes, les mots cités plus haut. Elle les dira, tantôt avec un attendrissement extrême, tantôt avec résignation et courage, tantôt avec l'espérance d'un meilleur sort, tantôt dans la confiance d'un heureux retour. Elle ne pourra recommander à son amant de songer quelquefois à sa

solitude et à ses peines, sans être frappée elle-même de la situation où elle va se trouver dans un moment: ainsi les accens prendront le caractère de la plainte la plus touchante, à laquelle Mandane fera peut-être succéder un effort subit de fermeté, de peur de rendre à Arbace ce moment aussi douloureux qu'il l'est pour elle.

Cet effort ne sera peut-être suivi que de plus de faiblesse, et une plainte, d'abord peu violente, finira par des sanglots et des larmes. En un mot, tout ce que la passion la plus douce et la plus tendre pourra inspirer dans cette position à une ame sensible, composera les élémens de l'air de Mandane; mais quelle plume serait assez éloquente pour donner une idée de tout ce que contient un air. Quel critique serait assez hardi pour assigner les bornes du génie?

Le duo, ou le *duetto*, est donc un air dialogué, chanté par deux personnes animées de la même passion ou de passions opposées. Au moment le plus pathétique de l'air, leurs accens peuvent se confondre; cela est dans la nature. Une exclamation, une plainte peut les réunir; mais le reste de l'air doit être en dialogue.

Il serait également faux de faire alternativement parler et chanter les personnages du drame lyrique. Non-seulement le passage du discours au chant, et le retour du chant au discours, auraient quelque chose de désagréable et de brusque; mais ce serait un mélange monstrueux de vérité et de fausseté.

Dans nulle imitation le mensonge de l'hypothèse ne doit disparaître un instant; c'est la convention sur

laquelle l'illusion est fondée. Si vous laissez prendre une fois à vos personnages le ton de la déclamation ordinaire, vous en faites des gens comme nous; et je ne vois plus de raison pour les faire chanter, sans blesser le bon sens.

Cette économie intérieure du spectacle en musique, fondée d'un côté sur la vérité de l'imitation, et de l'autre sur la nature de nos organes, doit servir de poétique élémentaire au poëte lyrique.

Il faut, à la vérité, qu'il se soumette en tout au musicien; il ne peut prétendre qu'au second rôle: mais il lui reste d'assez beaux moyens pour partager la gloire de son compagnon. Le choix et la disposition du sujet, l'ordonnance et la marche de tout le drame, sont l'ouvrage du poëte. Le sujet doit être rempli d'intérêt, et disposé de la manière la plus simple et la plus intéressante. Tout y doit être en action, et viser aux grands effets.

Jamais le poëte ne doit craindre de donner à son musicien une tâche trop forte. Comme la rapidité est un caractère inséparable de la musique, et une des principales causes de ses prodigieux effets, la marche du poëme lyrique doit être toujours rapide. Les discours longs et oisifs ne seraient nulle part plus déplacés. Il doit se hâter vers son dénouement, en se développant de ses propres forces, sans embarras et sans intermittence.

Cette simplicité et cette rapidité nécessaires à la marche et au développement du poëme lyrique, sont aussi indispensables au style du poëte. Rien ne serait plus opposé au langage musical, que ces lon-

gues tirades de nos pièces modernes, et cette abondance de paroles que l'usage et la nécessité de la rime ont introduite sur nos théâtres.

Le sentiment et la passion sont précis dans le choix des termes; ils emploient toujours l'expression propre, comme la plus énergique : dans les instans passionnés, ils la répéteraient vingt fois, plutôt que de chercher à la varier par de froides périphrases.

Le style lyrique doit donc être énergique, naturel et facile. Il doit avoir de la grâce; mais il abhorre l'élégance étudiée. Tout ce qui sentirait la peine, la facture ou la recherche; une épigramme, un trait d'esprit, d'ingénieux madrigaux, des sentimens alambiqués, des tournures compassées, feraient la croix et le désespoir du compositeur : car quel chant, quelle expression donner à cela ?

Il y a même cette différence essentielle entre le lyrique et le poëte tragique, qu'à mesure que celui-ci devient éloquent et verbeux, l'autre doit devenir précis et avare de paroles, parce que l'éloquence des momens passionnés appartient toute entière au musicien.

Rien ne serait moins susceptible de chant, que toute cette sublime et harmonieuse éloquence par laquelle la *Clytemnestre* de Racine cherche à soustraire sa fille au couteau fatal. Le poëte lyrique, en plaçant une mère dans une situation pareille, ne pourra lui faire dire que quatre vers :

Rends mon fils.....
Ah! mon cœur se fend :
Je ne suis plus mère, ô ciel!
Je n'ai plus de fils.

Mais, avec ces quatre petits vers, la musique fera en un instant plus d'effet, que le divin Racine n'en pourra jamais produire avec toute la magie de la poésie.

§. III. Opéra italien. Les moralités qui sont semées dans l'opéra italien, ne plaisaient pas beaucoup en France, non plus que cette mode monotone de terminer la scène la plus passionnée par une ariette, par une comparaison. Est-elle bien placée dans le personnage accablé de douleur? A-t-il bonne grâce à se livrer à ce badinage? N'est-ce pas refroidir l'auditeur, et détruire l'impression du sentiment?

Cela est aussi disparate que de mettre en musique une conspiration, un conseil, que d'opiner en chantant.

Il est reçu de chanter les plaintes, la joie et la fureur; mais la musique, faite pour toucher, ne raisonne pas. Titus fredonne un cours de morale qui ferait tomber nos jeunes gens en léthargie.

Je trouve, en général, dans tous les opéra italiens, des germes de passions; jamais la passion amenée à sa maturité: des scènes jamais filées, peu soutenues, toujours étouffées par des sens suspendus, point finis, et qui laissent à l'auditeur le soin de deviner.

Si nos scènes étaient aussi hachées, occasioneraient-elles des morceaux de musique bien pathétiques ou bien agréables, des descriptions vives et animées, des images riantes, des tableaux galans?

Notre opéra veut des fêtes liées à l'action et sorties de son sein: l'opéra italien s'en dispense. Des pantomimes dans les entr'actes détournent l'atten-

tion, due au poëme, et font diversion aux idées tragiques. Quel assemblage de bouffon et de sérieux ! Nous voulons un tout dont les parties soient plus analogues.

L'amour, qui ne devrait être qu'accessoire dans les autres théâtres, est le principal mobile de la scène lyrique. *Atys* est vraiment opéra, parce que tous les incidens naissent de l'amour; *Armide* de même : Phaëton un peu moins, car l'ambition du soleil est peu agréable.

§. IV. Opéra français, nommé Académie de musique.

Les Italiens sont les inventeurs de l'opéra. Ce brillant spectacle fut introduit en France par le cardinal Mazarin, en 1645. Le succès de la pièce italienne intitulée *Orphée* et *Euridice*, fit souhaiter qu'on donnât de pareils ouvrages dans notre langue.

L'abbé Perrin fut le premier qui hasarda des paroles françaises, à la vérité fort mauvaises, mais qui réussirent pourtant assez bien lorsqu'elles eurent été mises en musique par l'organiste Cambert. Cette pièce est une pastorale en cinq actes, qu'on représenta pour la première fois à Issy, sans employer les danses ni les machines. Elle fut si généralement applaudie, que le cardinal en fit donner plusieurs représentations devant le roi et toute la cour.

Andromède, tragédie à machines de la composition de P. Corneille, fut représentée, en 1650, par la troupe royale, suivant les ordres de la reine mère. Depuis ce temps, on donna souvent des ballets-opéra, où le roi Louis XIV, les princes et les plus grands seigneurs de la cour dansaient, représentant des divinités, des héros, des bergers, et d'autres personnages.

Le premier ouvrage en ce genre, qui a pour titre *Cassandre*, est une *mascarade* donnée au palais du cardinal Mazarin, en 1651. Benserade, l'auteur de ce ballet, en a composé beaucoup d'autres qui furent trouvés très-ingénieux par le talent que ce poëte avait de confondre le caractère des personnages représentans avec ceux représentés.

Le premier ministre fit exécuter, en 1660, un opéra sous le titre d'*Ercole amante*, à l'occasion des noces du roi.

Le marquis de Sourdeac fit alors connaître son génie pour les machines, par celles de la *Toison d'or*, en 1660. Il s'associa avec le poëte Perrin et le musicien Cambert, pour donner des opéra. Ces trois fondateurs du théâtre lyrique firent représenter, dans un jeu de paume de la rue Mazarine, quelques pièces, dont la poésie seule fut trouvée mauvaise.

Quelque temps après, Jean-Baptiste Lully, surintendant de la musique de la chambre du roi, obtint des lettres-patentées, en forme d'édit, portant permission de tenir *Académie royale de musique* : il fit construire un nouveau théâtre près du Luxembourg, dans la rue de Vaugirard.

Ce célèbre musicien donna au public, le 15 novembre 1672, les *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, pastorale composée de différens ballets.

Après la mort de Molière, le roi donna à Lully la salle du Palais Royal, où, depuis le mois de juillet 1673, tous les opéra furent représentés.

Lully avait un talent supérieur pour la musique : il s'associa avec Quinault, qui avait lui-même un génie éminent pour la poésie lyrique. Celui-ci, en

s'écartant du goût, de la forme et de la coupe ordinaire des opéra italiens, en créa un d'un nouveau genre, conforme à l'esprit et au goût de la nation. Il imagina des actions tragiques, liées à des danses, au mouvement des machines, et aux changemens des décorations.

Tout ce que la passion de l'amour peut fournir de vivacité, de tendresse et d'expressions fortes de sentiment; ce que la magie ou la puissance des dieux peut produire de merveilleux, fut mis en œuvre par ce poëte dans les différens ouvrages dont il a enrichi ce spectacle.

Lully composa la musique de tous ces opéra. Son principal mérite est d'avoir trouvé des chants tout-à-fait analogues alors à la langue française; la partie du récitatif surtout, est celle où il a excellé. C'est presque toujours une déclamation naturelle, simple, remplie de grâces et d'expression; presque toujours noble, quelquefois grande et sublime, mais souvent aussi monotone. Il s'en faut beaucoup que ses symphonies aient la même beauté: tous ses grands airs, ainsi que ses ouvertures, semblent être jetés dans le même moule; et à le bien prendre, il n'a proprement fait qu'un seul de chacun de ces airs dans chaque genre.

Sa réputation cependant était extrême: tous les musiciens le regardaient comme leur maître; et le public ne voyait que lui dans les opéra que l'on donnait de son temps. Le chant faisait disparaître les paroles; le poëte était éclipsé par le musicien, et ce n'est que depuis soixante ans qu'on s'est aperçu en France que Quinault était un poëte au-dessus du commun.

Après la mort de Lully, l'opéra passa à deux de ses fils, qui n'eurent point les talens de leur père. Ce spectacle, regardé comme une espèce de ferme, fut livré à des directeurs avides, qui s'enrichirent en l'appauvrissant. Pendant toute leur administration, l'opéra fut mal entretenu, les acteurs mal choisis, les créanciers mal payés, et le public mal servi.

Parmi ceux qui, depuis Quinault et Lully, ont travaillé pour ce théâtre, il faut compter Lamothe, Danchet, Roy, Duché, Fontenelle, Lafont, Moncrif, l'abbé Pellegrin, Cahusac; Bernard, Rousseau de Genève, Guillard, Marmontel, et autres, qui méritent quelque considération parmi les poëtes; et Campra, Destouches, Mouret, Rameau, Mondonville, Rebel, Francœur, Royer, Dauvergne, Rousseau, Monsigny, Philidor, Gluck, Grétry, Piccini, Sacchini, Lesueur, etc., parmi les musiciens.

Lamothe a créé deux genres nouveaux qui ont enrichi ce spectacle, le ballet et la pastorale. Son *Europe Galante* est un ouvrage enchanteur pour les paroles et pour la musique. La pastorale d'*Issé* est admirable; son succès a toujours été brillant, et elle le mérite par toutes les grâces de sentiment qui y sont répandues.

Campra a fait la musique du ballet, et Destouches celle de la pastorale. Campra était véritablement musicien; il avait une portion de génie qui donnait à sa musique un caractère qui lui était propre. Pour les chants il est inférieur à Lully, mais il lui est supérieur pour la symphonie.

Destouches n'était pas musicien : il avait des chants et du goût; mais il n'entendait ni les chœurs ni les sym-

phonies. C'était Campra et Lalande qui faisaient celles de ses opéra. Homme d'intrigue, insinuant et adroit, il avait fait entendre aux courtisans ou intriguans en faveur, qu'elles ne devaient être que la partie du simple musicien artisan : c'est qu'en effet il n'était pas capable de les faire.

Roy a travaillé en concurrence avec Lamothe et Danchet : il a donné vingt-un opéra ou ballets. Les *Elémens* et *Callirhoé* sont les deux seuls ouvrages qui paraissent devoir rester au théâtre. C'est Destouches qui en a fait la musique. Roy a travaillé avec tous les différens musiciens qu'il y a eu de son temps.

En 1733, Rameau donna *Hyppolite* et *Aricie*; bientôt après on représenta ses *Indes Galantes*, et voilà l'époque de la révolution de la musique en France. Musicien de génie, élevé, sublime, toujours varié, toujours fécond, Rameau par ses ouvrages éclaira la nation. La musique est depuis lui entrée dans l'éducation de tous nos jeunes gens.

Les vieillards attachés au genre qu'ils connaissent, s'élevèrent avec force contre ce nouveau compositeur : ils avaient pour eux tout ce qu'il y avait alors de musiciens ignorans, qui trouvèrent qu'il était plus aisé de déclamer contre le goût nouveau que de le suivre. Les plus habiles furent partagés, et dès-lors on vit en France deux partis violens et extrêmes, acharnés les uns contre les autres : l'ancienne et la nouvelle musique fut, pour chacun d'eux, une espèce de religion pour laquelle ils prirent tous les armes.

Il manquait un poëte à Rameau : ses premiers

opéra sont de différens auteurs, comme les ballets de Roy avaient été de différens musiciens. A un second Lully il fallait un autre Quinault : mais où le trouver? Cahusac se lia avec lui, et ils donnèrent ensemble plusieurs opéra.

L'objet principal de ce poëte était de ramener le merveilleux sur le théâtre lyrique, et de lier les divertissemens à l'action principale, d'une manière si intime que l'un ne pût pas subsister sans l'autre.

Tel était l'opéra lorsque le roi, en se déclarant le protecteur de l'Académie royale de musique, la mit, pour l'administration, entre les mains du prévôt des marchands, sous l'autorité du comte d'Argenson, ministre et secrétaire d'état.

On sait combien l'opéra français s'est depuis enrichi et illustré par les talens et le génie des poëtes et des compositeurs que nous venons de citer.

§. v. Tragédie lyrique. On ne sera pas fâché de trouver ici ce que Voltaire dit de ce spectacle, et les observations qu'il fait. L'opéra, dit-il, est un spectacle aussi bizarre que magnifique, où les yeux et les oreilles sont plus satisfaits que l'esprit; où l'asservissement à la musique rend nécessaires les fautes les plus ridicules; où il faut chanter des ariettes dans la destruction d'une ville, et danser autour d'un tombeau; où l'on voit le palais de Pluton, et celui du soleil, des dieux et des démons, des magiciens, des prestiges, des monstres, des palais formés et détruits en un clin-d'œil. On tolère ces extravagances, on les aime même, parce qu'on est là dans le pays des fées, et pourvu qu'il y ait du spectacle, de belles danses, une belle musique, et quelques

scènes intéressantes, on est content. Il serait aussi ridicule d'exiger dans *Alceste*, l'unité de lieu, de temps et d'action, que de vouloir introduire des danses, des démons, dans *Cinna* ou dans *Rodogune*. Le vice de notre opéra, dit-il encore, c'est qu'une tragédie ne peut être partout passionnée, qu'il y faut du raisonnement, du détail, des événemens préparés, et que la musique ne peut rendre heureusement ce qui n'est pas animé et ce qui ne va pas au cœur.

L'art du musicien n'est pas moins nécessaire pour la composition d'une tragédie lyrique, que le génie du poëte. Ils doivent concourir l'un et l'autre à faire un même tableau, et à rendre, par les moyens propres à leur art, les mêmes idées et les mêmes sentimens.

Le poëte trace le plan et donne l'ordonnance: c'est au musicien à mettre le coloris, et à faire paraître les objets sous les traits qui leur sont propres. Selon la remarque de l'auteur du Spectacle des beaux arts, le musicien est soumis, pour la composition de son récitatif et de son chant, aux mêmes règles que l'est le poëte lui-même pour la composition de son poëme. Il ne doit pas se contenter de donner une expression vague aux paroles du poëte; il doit mettre de l'unité, de la marche, de la progression, enfin un ensemble, un tout dans sa composition; de manière qu'il y ait une gradation sensible d'intérêt dans le plan musical, ainsi que dans le poëme. Pour cela il faudrait, selon le même auteur, éteindre ou supprimer l'harmonie et le chant du récitatif, et donner plus d'éclat et de saillie aux airs. Les vers devraient être rendus plutôt d'un ton de déclamation que

d'un chant soutenu et travaillé. Les morceaux destinés à former les airs en sortiraient mieux, au lieu qu'ils sont, pour l'ordinaire, ensevelis et noyés dans le récitatif. Une règle excellente pour le musicien; c'est de ne donner un mouvement marqué, un chant vif et saillant, en un mot, un caractère, qu'aux traits principaux du poëme, et de chercher seulement un ton de déclamation analogue et propre à l'accent et au génie de la langue, pour tout ce qui n'est que du récit. Il doit se conformer à la nature, être simple dans son récit, énergique dans les morceaux de passion et de sentiment. Ainsi, dans le langage ordinaire et dans la bonne déclamation théâtrale, la voix a peu d'inflexions lorsqu'elle rend des choses indifférentes; mais elle s'élève et devient forte dans les mouvemens de la passion.

§. VI. COMÉDIE LYRIQUE. La *comédie-lyrique* est une espèce de comédie ordinairement en quatre actes, précédée d'un prologue.

Le *Carnaval de Venise*, de Regnard, mis en musique par Campra, est la première comédie-lyrique représentée sur le théâtre de l'opéra; elle le fut en 1699.

Le *Carnaval et la Folie*, ouvrage de Lamothe, fort ingénieux et très-bien écrit, fut donné en 1704. Lamothe a manié son sujet d'une manière originale: l'allégorie est le fonds de la pièce, et c'est presque un genre neuf qu'il a créé, et qui n'a point été imité.

§. VII. PASTORALE. Opéra champêtre dont les personnages sont des bergers, et dont la musique doit être assortie à la simplicité du goût et des mœurs qu'on leur suppose.

Une pastorale est aussi une pièce de musique faite sur des paroles relatives à l'état pastoral, ou un chant qui imite celui des bergers, qui en a la douceur, la tendresse et le naturel.

L'air d'une danse composée dans le même caractère s'appelle aussi pastorale.

§. VIII. FRAGMENS. On a donné en différens temps plusieurs opéra sous ce titre général. C'est ce qu'il faut expliquer ici pour éviter la confusion.

On appela, 1.° *Fragmens de Lully*, plusieurs morceaux de ce musicien, mis au théâtre le 16 septembre 1702, par Campra et par Danchet, qui en fit les paroles. Ces fragmens furent repris six ans après, avec des changemens considérables faits par les mêmes auteurs.

2.° On appela ensuite *Fragmens des Modernes*, une pièce extraite des opéra modernes, dont les morceaux détachés forment avec art une tragédie en cinq actes, qui peut être comparée à un cabinet garni de tableaux choisis de différens maîtres. Danchet pour la poésie, et Campra pour la musique, se chargèrent de l'arrangement de cette pièce, nommée *Télémaque*, qui fut représentée le 11 novembre 1704.

3.° D'autres *fragmens*, qui sont de Mouret, contiennent *le Temple de Gnide*, pastorale, *la Fête de Diane*, et *la Mariage ou les Amours de Ragonde*, comédie en trois actes, dont les paroles sont de Destouches. Ils ont été donnés le 30 janvier 1742, et repris deux fois.

4.° Les quatrièmes *fragmens* sont composés des

actes d'*Almasie*, d'*Ismène* et de *Linus*, dont la musique est de Royer, de Brassac, Rebel et Francœur. Les paroles sont de Moncrif. Ils ont paru pour la première fois le 28 août 1750, et ont été repris plusieurs fois.

5.° Les cinquièmes *fragmens*, donnés en 1751, le 18 février, sont composés de l'acte d'*Ismène* dont on vient de parler; de celui de *Titon et l'Aurore*, de Roy et de Cury; et d'*Eglée*, par Laugeon et de Lagarde.

Enfin, on a donné sous ce même nom de *fragmens*, des actes de ballets, soit anciens, soit nouveaux, qui n'ont aucun rapport entre eux, et dont la réunion forme un spectacle au gré des directeurs de l'opéra.

§. IX. ACTEUR *de l'opéra* : chanteur qui fait un rôle dans la représentation d'un opéra.

Outre toutes les qualités qui doivent lui être communes avec l'acteur dramatique, il doit en avoir beaucoup de particulières, pour réussir dans son art.

Ainsi, il ne suffit pas qu'il ait un bel organe pour la parole, s'il ne l'a tout aussi beau pour le chant; car il n'y a pas une telle liaison entre la voix parlante et la voix chantante, que la beauté de l'une suppose toujours celle de l'autre.

Si l'on pardonne à un acteur le défaut de quelques qualités qu'il a pu se flatter d'acquérir, on ne peut lui pardonner d'oser se destiner au théâtre, destitué des qualités naturelles qui y sont nécessaires, telles, entre autres, que la voix dans un chanteur. Mais par ce mot voix, j'entends moins la force du timbre, que l'étendue, la justesse et la flexibilité.

Je pense qu'un théâtre dont l'objet est d'émouvoir

le cœur par les chants, doit être interdit à ces voix dures et bruyantes qui ne font qu'étourdir les oreilles; et que, quelque peu de voix que puisse avoir un acteur, s'il l'a juste, touchante, facile et suffisamment étendue, il en a tout autant qu'il faut : il saura toujours bien se faire entendre, s'il sait se faire écouter.

Avec une voix convenable, l'acteur doit l'avoir cultivée par l'art; et quand sa voix n'en aurait pas besoin, il en aurait besoin lui-même pour saisir et rendre avec intelligence la partie musicale de ses rôles.

Rien n'est plus insupportable et plus dégoûtant, que de voir un héros, dans les transports des passions les plus vives, contraint et gêné dans son rôle, peiner et s'assujétir en écolier qui répète mal sa leçon; montrer au lieu des combats de l'amour et de la vertu, ceux d'un mauvais chanteur avec la mesure et l'orchestre, et plus incertain sur le ton que sur le parti qu'il doit prendre. Il n'y a ni chaleur, ni grâce sans facilité; et l'acteur dont le rôle lui coûte, ne le rendra jamais bien.

Il ne suffit pas à l'acteur d'opéra d'être un excellent chanteur, s'il n'est encore un excellent pantomime; car il ne doit pas seulement faire sentir ce qu'il dit lui-même, mais aussi ce qu'il laisse dire à la symphonie. L'orchestre ne rend pas un sentiment qui ne doive sortir de son ame : ses pas, ses regards, son geste, tout doit s'accorder sans cesse avec la musique, sans pourtant qu'il paraisse y songer. Il doit intéresser toujours, même en gardant le silence; et quoique occupé d'un rôle difficile, s'il laisse un instant oublier le personnage pour s'occuper du chanteur, ce n'est qu'un musicien sur la scène : il n'est

plus acteur. Tel excella dans les autres parties, qui s'est fait siffler pour avoir négligé celle-ci. (Rouss.)

§. x. Figurans. On appelle ainsi à l'opéra les chanteurs et les chanteuses, les danseurs et les danseuses en sous-ordre, employés dans les chœurs et dans les danses, où ils paraissent sous les divers habillemens que le sujet exige.

CHAPITRE II.

§. 1.er Coupe d'opéra. C'est la manière dont un opéra est arrangé pour être favorable au musicien, au décorateur; pour amener les fêtes, les divertissemens; pour introduire de la variété dans le genre d'ouvrage qui en a le plus besoin.

§. ii. Acte d'opéra : partie d'un opéra, séparée d'une autre dans la représentation par un espace appelé entr'acte. L'unité de temps et de lieu doit être aussi rigoureusement observée dans un acte d'opéra que dans une tragédie entière.

Il n'est pas non plus permis de changer de décoration et de faire sauter le théâtre d'un lieu à un autre, au milieu d'un acte, même dans le genre merveilleux, parce qu'un pareil saut choque la raison, la vraisemblance, et détruit l'illusion, que la première loi est de favoriser en tout.

Quelquefois le premier acte d'un opéra ne tient point à l'action, et alors on l'appelle prologue.

§. iii. Divertissemens. C'est un terme générique dont on se sert également pour désigner tous les petits poëmes, mis en musique, qu'on exécute sur le théâtre ou en concert, et les danses mêlées de chants

qu'on place quelquefois à la fin des comédies d'un ou deux actes.

La *Grotte de Versailles*, l'*Idille de Sceaux*, sont des divertissemens de la première espèce. On donne ce nom plus particulièrement aux danses et aux chants qu'on introduit épisodiquement dans les actes d'opéra; le triomphe de *Thésée* est un divertissement fort noble. L'enchantement d'*Amadis* est un divertissement très-agréable : mais le plus ingénieux dans les opéra anciens, est celui du quatrième acte de *Rolland*.

L'art d'amener les divertissemens est une partie fort rare au théâtre lyrique. La grande règle est qu'ils naissent du sujet, qu'ils fassent partie de l'action, en un mot qu'on n'y danse pas seulement pour danser. Tout divertissement est plus ou moins estimable, selon qu'il est plus ou moins nécessaire à la marche théâtrale du sujet.

Celui qui termine l'opéra paraît ne pas devoir être assujéti à cette règle aussi scrupuleusement que tous les autres; ce n'est qu'une fête, un mariage, un couronnement, etc., qui ne doit avoir que la joie publique pour objet. On doit être encore plus sévère dans les ballets.

Des divertissemens en action sont le vrai fonds des différentes entrées du ballet : il faut que la danse et le chant y soient liés ensemble et partagent toute l'action; rien n'y doit être oisif. Enfin, le ballet doit être tout entier une action intéressante, vive, pressée.

Il faut donc, pour former une bonne entrée de ballet, premièrement une action; secondement, que le chant et la danse concourent également à la former, à la

développer, à la dénouer; troisièmement, que tous les agrémens naissent du sujet même.

§. IV. BALLET : danse figurée, exécutée par plusieurs personnes qui représentent par leurs pas et par leurs gestes une action naturelle ou merveilleuse, au son des instrumens et de la voix. Nous ne le considérons ici que relativement à la partie dramatique.

Les Egyptiens firent les premiers de leurs danses des hiéroglyphes d'action pour exprimer les mystères de leur culte, le mouvement réglé des astres, l'ordre immuable et l'harmonie constante de l'Univers. Les Grecs les imitèrent en ceci, et chez eux le ballet renferma souvent des allégories ingénieuses, qui lui firent donner le nom de *Danse Philosophique*.

Ce fut vers le quatorzième siècle qu'il fut en Europe une composition théâtrale, et servit à célébrer les mariages des rois, les naissances des princes et les grands événemens.

Les grands ballets se divisèrent en plusieurs espèces.

Les ballets historiques sont les actions connues dans l'histoire, comme *le siége de Troyes*, *les victoires d'Alexandre*, etc.

Les ballets fabuleux sont pris de la fable, comme le *Jugement de Paris*, la *Naissance de Vénus*.

Les poëtiques, qui sont les plus ingénieux, étaient de plusieurs espèces, et tenaient pour la plupart de l'histoire et de la fable.

Ce spectacle avait des règles particulières, comme le poëme épique, la tragédie et la comédie.

L'unité de dessein était seule nécessaire, et l'on n'exigeait ni l'unité de temps ni celle de lieu.

La division ordinaire des ballets était en cinq actes, et chaque acte était divisé en trois, six, neuf, et quelquefois douze entrées.

On nous a conservé l'idée de quelques-uns de ces ballets : en voici un de ceux qu'on appelait *Allégoriques*. Il fut donné au mariage d'une princesse de France et du duc de Savoie. Le gris de lin en fut le sujet, parce qu'il était la couleur favorite de la princesse.

Au lever de la toile, l'Amour paraît et déchire son bandeau : il appelle la lumière, et l'engage par ses chants à se répandre sur l'univers, afin que dans la variété des couleurs il pût choisir la plus agréable. Iris étale dans les airs les couleurs les plus vives ; l'Amour se décide pour le gris de lin. Il veut qu'à l'avenir il soit le symbole d'un amour sans fin.

Quelques-uns de ces ballets portaient le titre de ballets moraux, comme celui qui était intitulé : *La Vérité ennemie des Apparences, et soutenue par le Temps*. On voyait d'abord l'Apparence portée sur un grand nuage, vêtue de couleur changeante, et avec différens attributs, environnée des Fraudes, des Mensonges. Le Temps paraissait avec une horloge de sable, de laquelle sortaient les Heures et la Vérité.

Dans le temps de l'établissement de l'opéra en France, on conserva le fonds du grand ballet ; mais on en changea la forme. Quinault imagina un genre où les récits firent la plus grande partie de l'action, et où la danse ne fut plus qu'un accessoire. Ses successeurs l'imitèrent dans ses ballets, et restèrent fort au-dessous de lui.

Lamothe, en 1697, créa un genre nouveau qui fut

adopté. L'*Europe Galante* a servi de modèle à tous les ballets qu'on a donnés depuis.

On se plaint que dans la plupart de ces ballets les actes forment autant de sujets différens, liés seulement entre eux par quelques rapports généraux, étrangers à l'action, et que le spectateur n'apperceyrait jamais si l'auteur n'avait soin de l'en avertir dans le prologue. Malgré cet inconvénient, il paraît qu'on ne se détachera pas facilement d'un genre qui produit une grande variété, sans exiger du poëte de grands efforts de génie.

Le ballet de cette nouvelle forme consiste en trois ou quatre entrées, précédées d'un prologue.

Le prologue, et chacune des entrées, forment des actions séparées, avec un ou deux divertissemens mêlés de chants et de danses. Le fond du ballet et des danses qu'il amène, doit être galant, noble, intéressant ou badin, suivant la nature des sujets. Telle est au moins la forme de tous ceux qui sont restés au théâtre.

§. v. Fête. C'est le nom que l'on donne à presque tous les divertissemens de chants et de danse qu'on introduit dans un acte d'opéra. La différence qu'on y assigne entre les mots de fête et de divertissement, est que le premier s'applique plus particulièrement aux tragédies, et le second aux ballets.

Une des plus grandes difficultés d'un opéra, est d'y bien amener des fêtes. Elles doivent servir à l'action principale; elles doivent y tenir comme incidens au moins vraisemblables; et il est égal qu'elles viennent au commencement, au milieu ou à la fin de l'acte, pourvu que ce soit à propos.

Il est convenable que les Plaisirs, les Amours et les Grâces présentent, en dansant, à Enée les armes dont Vénus lui fait don.

Il est naturel que les Démons formant un complot funeste au repos du monde, exprimeni leur joie par des danses.

Un grand défaut dans un opéra, est d'avoir deux actes de suite sans fêtes. Ce défaut devient plus sensible depuis que le goût du public s'est déclaré pour les divertissemens.

Le poëte doit jeter de la variété dans ces fêtes. Ce serait un défaut insupportable dans un poëme, que de voir deux fêtes de même caractère.

Quinault coupe ses opéra de manière que les fêtes y viennent comme d'elles-mêmes et se succèdent avec la plus grande variété; souvent même elles forment un contraste touchant avec la situation.

Dans l'opéra de Roland, Angélique, aimée de ce héros déclare à sa confidente son amour pour Médor. Dans l'instant même, une troupe d'insulaires délivrés par Roland viennent lui présenter un bracelet de la part de leur libérateur, et forment des danses à la manière de leur pays. Au second acte, Angélique trouve Médor au milieu d'une forêt, auprès de la forêt enchantée de l'Amour. Elle a vainement combattu sa passion. Une troupe d'Amours, de Syrènes, de Nymphes, de Sylvains, d'amans et d'amantes enchantés, invitent Angélique et Médor aux plaisirs de l'amour. Au troisième acte, Angélique ayant préféré Médor et lui ayant donné l'empire du Catay, les sujets d'Angélique viennent rendre hommage à leur nouveau maître; ce qui forme une fête majestueuse.

Au quatrième acte, Roland trahi, et plus amoureux que jamais, trouve une troupe de bergers et de bergères célébrant l'hyménée d'un berger du lieu. Il apprend d'eux l'infidélité d'Angélique. Dans sa fureur, il brise les rochers, renverse les arbres, et fait fuir les bergers épouvantés. Logistille, environnée des fées et évoquant les ombres des anciens héros pour l'aider à rendre la raison à Roland, forme la fête du cinquième acte.

§. VI. FÉE, FÉERIE. Ce mot signifie une espèce de génies ou de divinités imaginaires qui habitaient sur la terre et s'y distinguaient par quantité d'actions et de fonctions merveilleuses, tantôt bonnes, tantôt mauvaises.

Les fées étaient une espèce particulière de divinités qui n'avaient guères de rapport avec aucune de celles des anciens Grecs et Romains, si ce n'est avec les Larves. D'autres prétendent qu'elles n'étaient qu'une espèce d'êtres mitoyens, qui n'étaient ni dieux, ni anges, ni hommes, ni démons.

Leur origine vient d'Orient, et il semble que les Persans et les Arabes en sont les inventeurs; leur histoire et leur religion étant remplies de contes de fées et de dragons. Les Perses les appellent *Peri*.

Les magiciennes des anciens, telles que Médée, Canidie, ont pu donner l'idée des fées malfaisantes; comme les nymphes favorables ont sans doute donné naissance aux fées bienfaisantes, à Egérie, à Alcine, à la fée Mantô de l'Arioste, à la Gloriane de Spencer, et à d'autres qu'on trouve dans les romans anglais et français. Quelques-unes de ces fées pré-

sidaient à la naissance des jeunes princes et des cavaliers pour annoncer leur destinée.

Les auteurs de nos romans modernes se sont servi des fées pour remplacer les divinités du paganisme et pour opérer le merveilleux ou le ridicule qu'ils y sèment.

Quinault traça d'un pinceau mâle et vigoureux, les grands tableaux des Médée, des Arcabonne, des Armide, etc. Les Argine, les Zoraide, les Théano, sont des copies de ces brillans originaux.

Il ne faudrait peut être introduire la féerie dans les opéra, qu'en sous-ordre. Urgande dans *Amadis*, et Logistille dans *Roland*, ne sont que des personnages sans intérêt, et tels qu'on les aperçoit à peine.

De nos jours, le fond de la féerie, dont nous nous sommes formés une idée vive, légère et riante, a paru propre à produire une illusion agréable et des actions aussi intéressantes que merveilleuses.

On avait tenté ce genre autrefois; mais la chûte de Manto la fée et de la Reine des Peris, semblait l'avoir décrédité.

Le succès de Zelindor, roi des Sylphes, fait voir que ce genre pouvait produire des beautés; mais peut être est-il déja épuisé.

§. VII. Opéra comique. Ce spectacle était ouvert à Paris durant les foires de St.-Laurent et de St.-Germain.

On peut fixer l'époque de l'opéra comique en 1678. C'est en effet cette année que la troupe d'Alard et de Maurice firent représenter un divertissement co-

mique en trois intermèdes, intitulés *Les forces de l'amour et de la magie*. C'était un composé bizarre de plaisanteries grossières ; de mauvais dialogues, de sauts périlleux, de machines et de danses.

Ce ne fut qu'en 1715 que les comédiens forains, ayant traité avec les syndics et directeurs de l'Académie royale de musique, donnèrent à leur spectacle le titre d'opéra comique. Les pièces ordinaires étaient des sujets amusans mis en vaudevilles, mêlés de prose et accompagnés de danses et de ballets ; on y représentait aussi les parodies des pièces qu'on jouait sur les théâtres de la comédie française et de l'académie royale de musique.

Le Sage est un des auteurs qui a fourni un plus grand nombre de jolies pièces à l'opéra comique ; et l'on peut dire, en un sens, qu'il fut le fondateur de ce spectacle par le concours du monde qu'il y attirait.

Cependant les comédiens français, voyant avec déplaisir que le public abandonnait souvent leur théâtre pour courir à celui de la foire, firent entendre leurs plaintes et valoir leurs priviléges : ils obtinrent que les comédiens forains ne pourraient faire des représentations ordinaires. Ceux-ci, ayant donc été réduits à ne pouvoir parler, eurent recours à l'usage des cartons, sur lesquels on imprimait en prose ce que le jeu des acteurs ne pouvait rendre.

A cet expédient on en substitua un meilleur ; ce fut d'écrire des couplets sur des airs connus, que l'orchestre jouait, que des gens gagés, répandus parmi les spectateurs, chantaient, et que le public accompagnait souvent en chorus : ce qui donnait

au spectacle une gaîté qui en fit long-temps le mérite.

Enfin, l'opéra-comique, à la sollicitation des comédiens français, fut tout-à-fait supprimé. Les comédiens italiens, qui depuis leur retour à Paris en 1716 faisaient une recette médiocre, imaginèrent, en 1721 de quitter pour quelque temps leur théâtre de l'hôtel de Bourgogne, et d'en ouvrir un nouveau à la foire : ils y jouèrent trois années consécutives pendant la foire seulement. La fortune ne les favorisa point dans ce nouvel établissement : ils l'abandonnèrent.

On vit encore reparaître l'opéra comique en 1724; mais en 1745 ce spectacle fut entièrement aboli. L'on ne jouait plus à la foire que des scènes muettes et des pantomimes. Enfin Monet obtint la permission de rétablir ce théâtre à la foire St.-Germain en 1752; et les soins qu'il se donna ont amené peu-à-peu ce spectacle au point de plaire et d'être suivi.

Le mérite des petits poëmes dramatiques qu'on jouait sur le théâtre de l'opéra comique, consistait moins dans la régularité et dans la conduite du plan, que dans le choix d'un sujet dont naissaient des scènes saillantes, des représentations badines et des vaudevilles d'une satire fine et délicate, avec des airs gais et amusans.

Les morceaux susceptibles de chant sont mis en ariettes et chantés; les autres y sont ordinairement en prose et déclamés. Ce spectacle semble s'attacher principalement à la représentation fidèle des mœurs naïves et simples des artisans et des villageois, au

moyen d'une petite intrigue d'amour ou autre; telles sont les pièces du *Maréchal*, du *Bucheron*, des *Chasseurs et de la Laitière*, etc.; ce qui n'empêche pas qu'il ne puisse embrasser d'autres sujets plus relevés, car il n'en exclut aucun à la rigueur.

L'opéra comique est un drame d'un genre mixte, qui tient de la comédie par le fond, et qui s'approche de l'opéra par la forme. Il y en a deux espèces, savoir : l'opéra comique en vaudevilles, production légère de la gaîté de notre nation; et les pièces à ariettes, dont l'invention est due aux italiens.

Comme les principales règles qu'on doit observer pour la composition de ces sortes d'ouvrages sont générales et regardent toutes les pièces de théâtre, je ne parlerai que des règles qui leur sont particulières, et je commencerai par l'opéra comique en vaudevilles.

La satire des mœurs, des usages ridicules et des modes extravagantes; la parodie, la critique des ouvrages; les événemens du jour, les intrigues populaires et bourgeoises; l'allégorie, le merveilleux, la pastorale; enfin, excepté la tragédie et le comique larmoyant, tous les sujets peuvent être de son ressort.

Quel que soit celui qu'on adopte, il doit être simple, afin que l'exposition s'en fasse nettement et avec précision : une longue exposition en vaudevilles ne serait pas supportable. La marche doit être rapide et les scènes courtes, parce que le chant en prolonge la durée. Il y a des scènes qui demandent à être filées; l'art consiste à leur donner l'extension qui leur convient, sans sortir des bornes qu'on s'est prescrites.

On a senti qu'il était nécessaire d'employer le secours de la prose pour les liaisons et les transitions. C'est encore un avantage pour le dialogue : il y a des choses communes qui n'auraient aucune grâce dans un couplet.

Un des principaux agrémens de l'opéra comique est un heureux choix d'airs propres à caractériser exactement tout ce qu'on veut exprimer : cette recherche est pénible, mais indispensable. La fabrique du couplet exige encore plus de soin. Tout couplet est mauvais, lorsqu'il ne renferme pas une pensée; lorsque le tour est contraint et maniéré, qu'il y a des rimes négligées, des vers inutiles et des mots parasites.

Il faut encore que la coupe soit régulière; que la ponctuation des paroles suive toujours la ponctuation de la phrase musicale; que tous les mots soient arrangés selon le mouvement de l'air; qu'il n'y ait point d'enjambement, surtout au-delà des repos.

Les quatrains ont un repos marqué au deuxième vers ; les sixains ordinairement au troisième, quelquefois au second ou au quatrième, ce qui suffit pour juger des autres couplets ; ceux qui ne sont pas assujétis à un rhythme régulier, n'en ont pas moins un repos sensible, qui n'échappe jamais aux oreilles délicates.

Si on recommande aux versificateurs d'observer exactement les règles de la prosodie, cette exactitude est beaucoup plus nécessaire au chansonnier. Lorsque ces règles sont variées, et que l'on met une syllabe longue sur une note brève, ou un accent grave sur un son faible et mourant, l'acteur qui chante ne peut, malgré les efforts de sa prononciation,

faire entendre les paroles à une certaine distance; d'ailleurs, ce n'est plus du français, mais une langue étrangère et barbare.

Voici une règle sûre qui peut servir à ceux qui n'ont pas les connaissances suffisantes pour saisir la dissonnance des sons et des mots. Dans une mesure à deux ou à quatre temps, la note qui suit la barre est toujours longue, la seconde brève, la troisième longue, la quatrième brève. Dans une mesure à trois temps, la première est longue, les deux autres sont brèves pour l'ordinaire. Il arrive pourtant assez souvent qu'on appuie sur une note, qui doit être faible; c'est qu'alors elle est précédée par une note de double valeur.

Il faut observer néanmoins que ces règles ne doivent pas ôter la liberté et l'aisance du couplet; la gêne se supporte encore moins que le manquement à la règle. Les vaudevilles de Panard peuvent servir d'exemple, et les airs parodiés par Vadé sont encore des modèles à suivre.

Ceux qui se sont le plus distingués dans ce genre de travail, ont toujours observé que la plupart des couplets, quoique essentiellement attachés au fond de la pièce, pussent néanmoins s'en détacher et se chanter dans les sociétés. On doit donc regarder ce spectacle comme un parterre de différentes fleurs, qui peuvent se cueillir chacune séparément, et dont la réunion néanmoins forme un tout agréable.

Nous avons dit qu'il était une autre espèce d'opéra comiques, appelés pièces à ariettes. Elle consistait d'abord à parodier des airs italiens, en y appliquant des paroles françaises. Ce travail est encore plus pé-

nible que le précédent, par la difficulté de saisir l'esprit de la musique dans chaque ariette, dont le trait principal et caractéristique se trouve moins souvent dans le chant que dans l'accompagnement. Nous en avons un exemple dans la *Servante-Maîtresse*, où le poëte s'est tellement assujéti à la musique, qu'on la croirait faite pour les paroles. Mais, pour réussir parfaitement dans ce travail, il faut réunir la qualité de poëte à celle de musicien, et s'être également exercé dans les deux arts. On a reproché à la *Servante-Maîtresse* la fréquente répétition des mêmes mots, qui souvent ne présentent aucune idée. Les Italiens, qui ne font attention qu'à la musique, ne sont pas choqués de ce retour des mêmes paroles : pour nous qui aimons la variété, et dont l'esprit veut être occupé pendant que l'oreille est amusée agréablement, nous sommes blessés de toutes ces répétitions vides de sens.

Dans les pièces qui ont suivi, on a substitué à ces retours fréquens et désagréables différentes pensées qui rendent la scène plus piquante.

Les succès de ces sortes d'ouvrages ont introduit insensiblement l'espèce d'opéra comique qui règne aujourd'hui. On entrevit dès-lors, ce qui est arrivé effectivement, que la musique pouvait en être le principal objet : d'Auvergne, Duni, Philidor, Monsigni, Grétry, Méhul, Lesueur, Chérubini, Daleyrac et autres célèbres compositeurs, ont enfin fixé ce genre par l'excellente musique dont ils l'ont enrichi. Il s'agit de fournir au musicien un poëme qui lui soit convenable, et prête à son génie l'occasion de faire des tableaux qui ne nuisent, ni à la chaleur de l'action, ni à l'in-

trigue, qu'on ne doit jamais perdre de vue; et c'est-là principalement le mérite de Sédaine, de Favart, de d'Helle, etc.

Le musicien doit observer de ne point refroidir le mouvement de la scène par des annonces d'ariettes ou des ritournelles. Quelque brillantes qu'elles puissent être, elles sont toujours déplacées lorsqu'elles ne sont pas nécessaires. Quoi de plus ridicule, par exemple, que de voir un acteur transporté de la passion la plus violente, s'arrêter tout-à-coup pour entendre froidement une symphonie qui prépare un morceau de musique, et compter ses mesures pour reprendre sa première agitation. Il faut donc que le musicien ait encore plus d'égard à l'acteur qui écoute qu'à celui qui chante. Dans un monologue il est permis de préparer les ariettes par la symphonie et de les finir de même.

Pour bien couper une ariette, il faut, autant qu'il est possible, l'assujétir à un rhythme, ensorte que la première partie soit égale à la seconde. Ce n'est cependant pas une règle absolue; et c'est le goût et l'oreille que l'on doit consulter. Les exemples instruiront mieux que les préceptes.

Ce qu'on doit observer encore, c'est de proportionner le dialogue aux ariettes, de manière qu'il n'occupe pas la scène plus long-temps que la musique. Comme il ne faut pas non plus que la musique absorbe entièrement le dialogue, on doit étendre l'un et l'autre autant que le sujet et la marche de la pièce peuvent le permettre.

Les vers qui forment le dialogue étant plus analogues aux ariettes, il semble qu'on devrait les préfé-

rer dans les ouvrages de ce genre; mais on a senti que la prose, comme plus rapide, donne plus de mouvement et de chaleur à l'action.

Dans les *duo*, *trio*, *quatuor*, etc., dont les parôles sont contrastées, le poëte et le musicien doivent tellement disposer les mots et la musique, que chaque personnage soit entendu distinctement, et que toutes les voix réunies ne forment, ni un bruit étourdissant, ni une confusion désagréable.

§. VIII. REPRÉSENTATION A LA MUETTE ET PAR ÉCRITEAUX. Le théâtre de la foire a commencé par des farces que les danseurs de corde mêlaient à leurs exercices. On joua ensuite des fragmens de vieilles pièces italiennes, au grand mécontentement des comédiens français, qui firent défendre aux forains de donner aucune comédie par dialogue ni par monologue. Ceux-ci eurent recours aux écriteaux que chaque acteur présentait d'abord aux yeux des spectateurs; mais comme la grosseur qu'il fallait nécessairement donner aux caractères les rendait embarrassans sur la scène, on prit le parti de les faire descendre du cintre. L'orchestre jouait l'air, et le spectateur chantait lui-même les couplets qui lui étaient présentés. C'est ce qu'on appelle *jouer à la muette et par écriteaux*.

§. IX. VAUDEVILLE : sorte de chanson à couplets qui roule ordinairement sur des sujets badins ou satiriques. On fait remonter l'origine de ce petit poëme jusqu'au règne de Charlemagne : mais selon la plus commune opinion, il fut inventé par un certain Basselin Foulon, de Vire en Normandie; et comme pour danser sur ces chants on s'assemblait dans le Val-de-Vire, ils furent

appelés, dit-on, Vaux-de-Vire, puis par corruption Vaudevilles.

L'air des vaudevilles est communément peu musical : comme on n'y fait attention qu'aux paroles, l'air ne sert qu'à rendre la récitation un peu plus appuyée; du reste, on y sent pour l'ordinaire peu de chant, peu de mesure. Le vaudeville appartient exclusivement aux Français, et ils en ont de très-piquans.

§. x. Refrain : terminaison de tous les couplets d'une chanson par les mêmes paroles et par le même chant, qui se dit ordinairement deux fois.

§. xi. Romance. Air sur lequel on chante un petit poëme du même nom et divisé par couplets, duquel le sujet est, pour l'ordinaire, quelque histoire amoureuse et souvent tragique. Comme la romance doit être écrite d'un style simple, touchant, et d'un goût un peu antique, l'air doit répondre au caractère des paroles ; point d'ornement, rien de maniéré, une mélodie douce, naturelle, champêtre, et qui produit son effet par elle-même indépendamment de la même manière de chanter.

Il n'est pas nécessaire que le chant soit piquant : il suffit qu'il soit naïf, qu'il n'étouffe point la parole, qu'il la fasse bien entendre, et qu'il n'exige pas une grande étendue de voix.

Une romance bien faite n'ayant rien de saillant, n'affecte pas d'abord; mais chaque couplet ajoute quelque chose à l'effet des précédens : l'intérêt augmente insensiblement ; et quelquefois on se trouve attendri jusqu'aux larmes, sans pouvoir dire où est le charme qui a produit cet effet.

C'est une expérience certaine que tout accompagnement d'instrument affaiblit cette impression. Il ne faut, pour le chant de la romance, qu'une voix juste, nette, qui prononce bien, et qui chante simplement.

§. XII. MASCARADE : troupe de personnes masquées ou déguisées, qui vont danser et se divertir, surtout en temps de carnaval.

Ce mot vient de l'italien *mascarata*, et celui-ci de l'arabe *mascara*, qui signifie raillerie, bouffonnerie.

C'est Granacci qui fut le premier inventeur des mascarades où l'on représente des actions héroïques et sérieuses. Le triomphe de Paul-Emile lui servit de sujet; et il y acquit beaucoup de réputation. Granacci avait été élève de Michel-Ange; il mourut en 1543.

§. XIII. QUADRILLE : fête galante; petite troupe de gens à cheval, superbement montés et habillés, pour exécuter des fêtes galantes accompagnées de joûtes et de prix.

Quand il n'y a qu'un *quadrille*, c'est un tournois ou course; les *joûtes* demandent deux partis opposés; le *carrousel* doit en avoir au moins quatre; et le *quadrille* doit être composé au moins de huit ou douze personnes.

Les quadrilles se distinguent par la forme des habits ou par la diversité des couleurs.

Le dernier divertissement de ce genre qu'on ait vu dans ce royaume, est celui que donna Louis XIV, en 1662, vis-à-vis les Tuileries, dans l'enceinte qui a retenu le nom de Place du Carrousel. Il y eut cinq quadrilles: le roi était à la tête des Romains; son

frère, des Persans; le prince de Condé, des Turcs; le duc d'Enguien son fils, des Indiens; le duc de Guise, si singulier en tout, des Américains. La reine-mère, la reine régnante, la reine d'Angleterre, veuve de Charles II, étaient sous un dais à ce spectacle. Le comte de Sault, fils du duc de Lesdiguières, remporta le prix et le reçut des mains de la reine-mère.

CHAPITRE III.

§. 1.er Mélopée. C'était dans la musique grecque, l'art ou les règles de la composition du chant, dont l'exécution s'appelait mélodie.

Les anciens avaient diverses règles pour la manière de conduire le chant par degrés conjoints, disjoints ou mêlés, en montant ou en descendant.

On en trouve plusieurs dans Aristoxène, qui dépendent toutes de ce principe, que dans tout système harmonique, le quatrième son après le son fondamental, doit toujours frapper la quarte ou la quinte juste, selon que les tétracordes sont conjoints ou disjoints; différence qui rend un mode quelconque authentique ou plagal, au gré du compositeur.

Aristide Quintilien divise toute la Mélopée en trois espèces, qui se rapportent à autant de modes, en prenant ce nom dans un nouveau sens.

La première était l'*hypatoïde*, appelée ainsi de la corde *hypate*, la principale ou la plus basse, parce que le chant régnant seulement sur les sons graves, ne s'éloignait pas de cette corde, et ce chant était approprié au mode tragique.

La seconde espèce était la *mesoïde* de *Mésé*, la corde du milieu, parce que le chant roulait sur les sons moyens, et celle-ci répondait au mode nomique consacré à Apollon.

La troisième s'appelait *nétoïde* de *Nété*, la dernière corde ou la plus haute : son chant ne s'étendait que sur les sons aigus, et constituait le mode dithyrambique ou bachique.

Ces modes en avaient d'autres qui leur étaient en quelque manière subordonnés, tels que l'érotique ou amoureux, le comique, et l'encosmiasque, destiné aux louanges.

Tous ces modes étant propres à exciter ou à calmer certaines passions, influaient beaucoup sur les mœurs ; et par rapport à cette influence, la Mélopée se partageait encore en trois genres ; savoir : 1.° le *systatique*, ou celui qui inspirait les passions tendres et amoureuses, les passions tristes et capables de resserrer le cœur, suivant le sens même du mot grec ; 2.° le *diastartique*, ou celui qui était propre à l'épanouir en excitant la joie, le courage, la magnanimité, et les plus grands sentimens ; 3.° l'*ésuchastique*, qui tenait le milieu entre les deux autres, c'est-à-dire qui ramenait l'ame à un état de tranquillité.

La première espèce de Mélopée convenait aux poésies amoureuses, aux plaintes, aux lamentations et autres expressions semblables. La seconde était réservée pour les tragédies et les autres sujets héroïques ; la troisième pour les hymnes, les louanges, les instructions.

Corneille observe, au sujet de la Mélopée, que les tragédies dans lesquelles la musique interrompt la

déclamation font rarement un grand effet, parce que l'une étouffe l'autre. Si le morceau déclamé est intéressant, on est fâché d'en voir l'intérêt détruit par des instrumens qui détournent l'attention ; si la musique est belle, l'oreille du spectateur retombe avec peine et avec dégoût de cette harmonie au récit simple.

Il n'en était pas de même chez les Romains, dont la déclamation, appelée *mélopée*, était une espèce de chant. Le passage de cette mélopée à la symphonie des chœurs n'étonnait pas l'oreille, et ne la rebutait point.

§ II. Musique : harmonie qui résulte de l'accord des instrumens et du chant des voix. C'est une des parties essentielles du drame lyrique ou opéra.

L'objet de la musique est de peindre et d'exprimer avec des sons modulés, ce que le poëte ne peut rendre qu'avec des paroles.

Il est peu d'objets dans la nature que le génie du musicien ne puisse peindre à l'imagination ; mais il en est dont l'imitation lui est plus difficile. C'est au poëte à les éviter dans son drame.

Les objets qui tombent sous les sens, qui ont un mouvement ou qui sont accompagnés de quelque bruit, ne sont pas au-dessus de l'imitation musicale. Tels sont un naufrage, le tonnerre, la fuite d'un ruisseau, un combat, le chant des oiseaux, la marche d'une armée, etc.

La musique n'ayant que le *son* et le *mouvement* pour exprimer, ne peut guères peindre par elle-même que les objets qui font un bruit qui leur est propre ; ou ceux qui ont un mouvement, un accrois-

sement ou une diminution sensibles ; mais les peintures qu'elle trace avec ces moyens si simples n'en sont pas moins vives, ni moins fidèles.

L'immortel Rameau ne nous a-t-il pas fait entendre le bruit d'un atelier de sculpteur, dans l'ouverture de Pygmalion ? l'effet bruyant de l'artillerie, de l'artifice, les cris de *vive le roi*, et les éclats d'un peuple transporté de joie, dans une autre de ses ouvertures? Il a composé un chœur très-harmonique qui peint le croassement des grenouilles ; et dans son même opéra de Platée, n'a-t-il pas une très-belle imitation des différens cris des oiseaux à l'aspect de l'oiseau de proie ?

Mondonville a peint admirablement, dans son opéra de Titon, l'arrivée de l'Aurore. Il a figuré la mêlée d'un combat, et d'autres effets de guerre, dans un air de son intermède d'*Alcimadure*. Qu'y a-t-il de plus pittoresque que la plupart de ses motets, où l'on entend si bien le soulèvement des flots, la chûte d'un torrent, où l'on voit la mer qui se retire devant les Israélites, etc.

Nous avons les plus belles imitations de tempêtes, de vents, de tonnerre, etc. Tous les mouvemens de l'ame sont aussi du ressort de la musique, la gaîté, la tristesse, la colère, le désespoir, etc. Quand même elle ne peut rendre les objets par eux-mêmes, il est rare qu'elle ne trouve pas quelque accessoire auquel elle puisse s'attacher pour les rendre sensibles et les faire reconnaître ; ainsi elle peindra le printemps par le chant diversifié des oiseaux, le murmure des ondes, le sifflement léger des zéphirs. Elle peut même, jusqu'à un certain point, rendre sen-

sibles certains caractères, comme le grondeur, l'impatient, etc.

Le poëte qui compose un drame lyrique doit donc s'attacher à ne donner à peindre que des images et des sentimens, au musicien qui veut le seconder ou tracer des objets ainsi que nous l'avons dit. Il doit éviter les dissertations, les raisonnemens, en un mot tout ce que la musique ne pourrait rendre qu'imparfaitement.

Quant à la coupe de ses vers, s'il n'est pas musicien lui-même, il aura de la peine à réussir, sans en consulter d'habiles et d'intelligens. Une autre attention qu'il doit avoir, c'est de s'attacher à ce que ses vers soient sonores et susceptibles de chant. Tous les mots de notre langue n'ont pas cet avantage. Il y a un choix à faire; c'est ce qui a fait dire, sans doute, qu'il ne fallait que vingt mots français pour faire un opéra.

Chant. C'est l'assemblage de plusieurs sons harmonieux qui se succèdent les uns aux autres, suivant certaines règles, et d'une manière agréable à l'oreille. L'observation scrupuleuse des préceptes rend cette modulation régulière; mais c'est du génie du compositeur qu'elle emprunte tout ce qu'elle a de gracieux et de pathétique.

Il faut avoir attention de ne pas étouffer le chant du sujet principal, par un *accompagnement* trop composé ou trop fort : c'est peut-être un défaut à reprocher à la plupart des compositeurs français, de charger l'*accompagnement de traits d'agrément* qui partagent l'attention de l'auditeur, et l'empêchent souvent de suivre le dessein d'un air ou d'une symphonie.

§. III. Entrée : air de violon sur lequel les diver-

tissemens d'un acte d'opéra entrent sur le théâtre. On donne aussi ce nom à la danse qu'on exécute. Ce sont ordinairement les chœurs de danse qui paraissent sur cet air; c'est pour cette raison qu'on le nomme corps d'entrée.

Chaque danse qu'un danseur ou une danseuse exécute, s'appelle aussi entrée : on lui donne encore le nom de *pas*.

Chaque partie séparée des ballets anciens, était nommée *entrée*.

Chez les modernes, on a conservé ce nom d'*entrée* à chacune des actions séparées de ces poëmes. Ainsi l'on dit; *l'entrée de Tibule dans les Fêtes grecques et romaines, et l'entrée des Incas, dans les Indes Galantes.*

Il serait ridicule que l'on fît commencer l'action dans un lieu, et qu'on la dénouât dans un autre. Le temps d'une entrée de ballet doit être celui de l'action même : on ne suppose point des intervalles ; il faut que l'action qu'on veut représenter se passe aux yeux du spectateur, comme si elle était véritable.

Quant à sa durée, on juge bien que puisque le ballet exige ces deux unités, il exige, à plus forte raison, l'unité d'action. C'est la seule qu'on regarde comme indispensable dans le grand opéra; on le dispense des deux autres : l'entrée de ballet, au contraire, est astreinte à toutes les trois.

A l'opéra, on donne aussi ce nom à l'air de symphonie par lequel débute un ballet. Enfin, *entrée* se dit du moment où chaque partie qui en suit une autre commence à se faire entendre.

§. IV. Ouverture : pièce de symphonie qu'on s'ef-

force de rendre éclatante, imposante, harmonieuse, et qui sert de début aux opéra et autres drames lyriques d'une certaine étendue.

Quelques musiciens se sont imaginé bien saisir ces rapports, en rassemblant d'avance dans l'ouverture tous les caractères exprimés dans la pièce, comme s'ils voulaient peindre deux fois la même action, et que ce qui est à venir fut déjà passé.

Ce n'est pas cela : l'ouverture la mieux entendue est celle qui dispose tellement les cœurs des spectateurs, qu'ils s'ouvrent sans effort à l'intérêt qu'on veut leur donner dès le commencement de la pièce. Voilà le véritable effet que doit produire une bonne ouverture ; voilà le plan sur lequel il la faut traiter.

Les anciennes ouvertures des opéra français sont toutes jetées sur le moule de celles de Lully. Elles sont composées du morceau grave et majestueux qui forme le début, et qu'on joue deux fois ; et d'une reprise gaie, qui est ordinairement fuguée : plusieurs de ses reprises rentrent encore dans le grave en finissant.

Il a été un temps où les ouvertures françaises donnaient le ton à toute l'Europe. Il n'y a guère que cent ans, qu'on faisait venir en Italie des ouvertures de France, pour mettre à la tête des opéra de ce pays là. On voit même plusieurs anciens opéra notés, avec une ouverture de Lully à la tête. C'est de quoi les italiens ne conviennent pas aujourd'hui ; mais le fait ne laisse pas d'être très-certain.

La musique instrumentale ayant fait un chemin prodigieux depuis une soixantaine d'années, les vieil-

les ouvertures faites par des symphonistes trop bornés, ont été bientôt laissées aux français. Les Italiens n'ont pas même tardé à secouer le joug de l'ordonnance française, et ils distribuent aujourd'hui leurs ouvertures d'une autre manière. Ils débutent par un morceau brillant et vif, à deux ou à quatre temps : puis ils donnent un *andante* à demi-jeu ; dans lequel ils tâchent de déployer toutes les grâces du beau chant, et ils finissent par un *allégro* très-vif, ordinairement à trois temps.

La raison qu'ils donnent de cette nouvelle distribution, est que dans un spectacle nombreux, où l'on fait beaucoup de bruit, il faut d'abord fixer l'attention du spectateur par un début brillant qui frappe et qui réveille. Ils disent que le grave de nos ouvertures n'est presque entendu ni écouté de personne, et que notre premier coup d'archet que nous vantions avec tant d'emphase, est plus propre à préparer à l'ennui qu'à l'attention.

Cette vieille routine d'ouverture à fait naître en France une plaisante idée. Plusieurs se sont imaginé qu'il y avait une telle convenance entre la forme des ouvertures des opéra de Lully et un opéra quelconque, qu'on ne saurait changer sans rompre le rapport du tout, de sorte que d'un début de symphonie qui se voit dans un autre goût, ils disent avec mépris que c'est une sonate et non pas une ouverture, comme si toute ouverture n'était pas une sonate.

Je sais bien qu'il serait fort convenable qu'il y eût un rapport marqué entre le caractère de l'ouverture et celui de l'ouvrage entier ; mais au lieu

de dire que toutes les ouvertures doivent être jetées au même moule, cela dit précisément le contraire. D'ailleurs, si nos musiciens ne sont pas capables de sentir, ni d'exprimer les rapports les plus immédiats entre les paroles et la musique dans chaque morceau, comment pourrait-on se flatter qu'ils saisiraient un rapport plus fin et plus éloigné entre l'ordonnance d'une ouverture et celle du corps entier de l'ouvrage.

§. v. Choryphée : c'était celui qui était à la tête du chœur. Tous les personnages du chœur chantaient à la fois; mais lorsqu'il s'agissait de parler, c'était le choryphée seul qui portait la parole.

§. vi. Chœur : morceau d'harmonie complette, à quatre parties ou plus, chanté à-la-fois par toutes les voix et joué par tout l'orchestre.

On cherche dans les chœurs un bruit agréable et harmonieux, qui charme et remplisse l'oreille. Les français passent pour réussir mieux dans cette partie, qu'aucune autre nation de l'Europe.

Le chœur, dans la musique française, s'appelle quelquefois grand chœur, par opposition au petit chœur, qui est seulement composé de trois parties, savoir : deux dessus, et la haute-contre qui leur sert de basse. On fait, de temps en temps, entendre séparément ce petit chœur, dont la douceur contraste agréablement avec la bruyante harmonie du grand.

On appelle encore petit chœur, à l'opéra, un certain nombre des meilleurs instrumens de chaque genre, qui forment comme un petit orchestre particulier autour du clavecin et de celui qui bat la me-

sure. Ce petit chœur est destiné pour les accompagnemens qui demandent le plus de délicatesse et de précision.

Il y a des musiques à deux ou plusieurs chœurs qui se répondent, et chantent quelquefois tous ensemble. On en peut voir un exemple dans l'opéra de *Jephté*. Mais cette pluralité des chœurs simultanés, qui se pratique assez souvent en Italie, est peu usitée en France : on trouve qu'elle ne fait pas un bon effet, que la composition n'en est point facile, et qu'il faut d'ailleurs un trop grand nombre de musiciens pour l'exécuter.

§. VII. AIR, ARIETTE : chant qu'on adapte aux paroles d'une chanson, ou d'une petite pièce de poésie propre à être chantée ; et par extension, l'on appelle *air*, la chanson même.

Dans les opéra, l'on donne le nom d'airs à tous chants mesurés, pour les distinguer du récitatif; et généralement on appelle *air* tout morceau complet de musique vocale ou instrumentale, formant un chant, soit que ce morceau fasse lui seul une pièce entière, soit qu'on puisse le détacher du tout dont il fait partie et l'exécuter séparément.

Si le sujet ou le chant est partagé en deux parties, l'air s'appelle *duo;* si c'est en trois, *trio*, etc.

Saumaise croit que ce mot vient du latin *aera*. Les Romains avaient leurs signes pour le rhythme, ainsi que les Grecs avaient les leurs; et ces signes, tirés aussi de leur caractère numérique, se nommaient non-seulement *numerus*, mais encore *aera*, c'est-à-dire, nombre, ou la marque du nombre: *numeri nota*, dit Nonius Marcellus.

Or, quoique ce mot *aera* ne se prît ordinairement par les musiciens que pour le nombre ou la mesure du chant, du mot *numerus*, l'on se servait d'*aera* pour désigner le chant même : d'où est venu le mot français air, et l'italien *aria*, pris dans le même sens.

Ariette. Ce diminutif, venu de l'Italie, signifie proprement petit air : mais le sens de ce mot est changé en France, et l'on y donne le nom d'ariettes à de grands morceaux de musique, d'un mouvement pour l'ordinaire assez gai et marqué, qui se chantent avec des accompagnemens de symphonie.

§. VIII. Duo. Ce nom se donne en général à toute musique à deux parties récitantes, vocales ou instrumentales, à l'exclusion des simples accompagnemens, qui ne sont comptés pour rien.

Ainsi, l'on appelle *duo*, musique à deux voix, quoiqu'il y ait une troisième partie pour la basse continue, et d'autres pour la symphonie. En un mot, pour constituer un duo, il faut deux parties principales, entre lesquelles le chant soit également distribué.

§. IX. Trio, en italien *terzetto ;* musique à trois parties principales ou récitantes. Cette espèce de composition passe pour la plus belle, et doit être aussi la plus régulière de toutes.

Outre les règles générales du contre-point, il y en a pour le trio de plus rigoureuses, dont la parfaite observation tend à produire la plus agréable de toutes les harmonies.

Ces règles découlent toutes de ce principe, que l'accord parfait étant composé de trois sons diffé-

rens, il faut, dans chaque accord, pour remplir l'harmonie, distribuer ces trois sons, autant qu'il se peut, aux trois parties du trio.

A l'égard des dissonances, comme on ne les doit jamais doubler, et que leur accord est composé de plus de trois sons, c'est encore une plus grande nécessité de les diversifier, et de bien choisir, outre la dissonance, les sons qui doivent par préférence l'accompagner.

De là ces diverses règles, de ne passer aucun accord sans y faire entendre la tierce ou la sixte, par conséquent d'éviter de frapper à-la-fois la quinte; de ne pratiquer l'octave qu'avec beaucoup de précaution, et de n'en jamais sonner deux de suite, même entre différentes parties; d'éviter la quarte autant qu'il se peut, car toutes les parties d'un trio, prises deux à deux, doivent former des duo parfaits: de là, en un mot, toutes ces petites règles de détail qu'on pratique même sans les avoir apprises, quand on en sait bien le principe!

Comme toutes ces règles sont incompatibles avec l'unité de mélodie, et qu'on n'entendit jamais trio régulier et harmonieux avoir un chant déterminé et sensible dans l'exécution, il s'ensuit que le trio rigoureux est un mauvais genre de musique. Aussi ces règles si sévères sont-elles depuis long-temps abolies en Italie, où l'on ne reconnait jamais pour bonne une musique qui ne chante point, quelque harmonieuse d'ailleurs qu'elle puisse être, et quelque peine qu'elle ait coûtée à composer.

On doit se rappeler ici ce qui a été dit au mot *duo*. Ces termes duo et trio s'entendent seulement

des parties principales et obligées; et l'on n'y comprend ni les accompagnemens ni les remplissages; de sorte qu'une musique à quatre ou cinq parties, peut n'être pourtant qu'un trio.

Les anciens musiciens français, qui aimaient beaucoup la multiplication des parties, attendu qu'on trouve plus aisément des accords que des chants, non contens des difficultés du trio ordinaire, ont encore imaginé ce qu'ils appelaient double trio, dont les parties sont doublées et toutes obligées. On a un double trio du compositeur Duché, qui passe pour un chef-d'œuvre d'harmonie.

§. x. QUATUOR. C'est le nom qu'on donne aux morceaux de musique vocale ou instrumentale, qui sont à quatre parties récitantes. Il n'y a point de vrais *quatuor*, ou ils ne valent rien.

Il faut que dans un bon *quatuor* les parties soient presque toujours alternatives; parce que dans tout accord il n'y a que deux parties, tout au plus, qui fassent chant et que l'oreille puisse distinguer à-la-fois : les deux autres ne sont qu'un pur remplissage, et l'on ne doit point mettre de remplissage dans un *quatuor*.

§. xi. QUINQUE : nom qu'on donne aux morceaux de musique vocale ou instrumentale, qui sont à cinq parties récitantes. Puisqu'il n'y a pas de vrai *quatuor*, à-plus forte raison n'y a-t-il pas de véritable *quinque*. L'un et l'autre de ces mots, quoique passés de la langue latine dans la française, se prononcent comme en latin.

§. xii. RÉCITATIF est une manière de chant qui approche beaucoup de la parole; c'est proprement une

déclamation en musique, dans laquelle le musicien doit imiter, autant qu'il est possible, les inflexions de voix du déclamateur.

Ce chant est ainsi nommé *récitatif*, parce qu'il s'applique au récit ou à la narration, et qu'on s'en sert dans le dialogue.

On ne mesure point le récitatif au chant; car cette cadence qui mesure le chant gâterait la déclamation : c'est la passion seule qui doit diriger la lenteur ou la rapidité des sons.

Le compositeur, en notant le récitatif sur quelque mesure déterminée, n'a en vue que d'indiquer, à peu près, comment on doit passer ou appuyer les vers et les syllabes, et de marquer le rapport exact de la basse continue et du chant. Les Italiens ne se servent pour cela que de la mesure à quatre temps; mais les Français entremêlent leur récitatif de toutes sortes de mesures. Le récitatif n'est pas moins différent chez ces deux nations, que le reste de la musique.

La langue italienne, douce, flexible et composée de mots faciles à prononcer, permet au récitatif toute la rapidité de la déclamation : les Italiens d'ailleurs veulent que rien d'étranger ne se mêle à la simplicité du récitatif, et croiraient le gâter en y mêlant aucun des ornemens du chant.

Les Français, au contraire, en remplissent le leur autant qu'ils peuvent. Leur langue, plus chargée de consonnes, plus âpre, plus difficile à prononcer, demande plus de lenteur, et c'est sur ces sons ralentis qu'ils épuisaient autrefois les cadences, les accens, les ports de voix, même les roulades, sans trop s'embarrasser si tous ces agrémens conviennent au person-

nage qu'ils font parler, et aux choses qu'ils lui font dire.

Aussi dans nos anciens opéra les étrangers ne peuvent-ils distinguer ce qui est récitatif et ce qui est air. Avec tout cela, on prétend, en France, que le récitatif français l'emporte infiniment sur l'italien; on y prétend même que les Italiens en conviennent, et l'on va jusqu'à dire, qu'ils font peu de cas de leur propre recitatif. Ce n'est pourtant que par cette partie, que le fameux Porpora s'est immortalisé en Italie, comme Lully s'est immortalisé en France.

Quoi qu'il en soit, il est certain que d'un commun aveu le Français approche plus du chant, et l'Italien de la déclamation. Que faut-il de plus pour décider la question sur ce point?

§. XIII. RÉCITATIF OBLIGÉ; c'est celui qui, entremêlé de ritournelles et de traits de symphonie, oblige, pour ainsi dire, le récitant et l'orchestre l'un envers l'autre; en sorte qu'ils doivent être attentifs et s'attendre mutuellement.

Ces passages alternatifs de récitatif et de mélodie, revêtus de tout l'éclat de l'orchestre, sont tout ce qu'il y a de plus touchant, de plus ravissant, de plus énergique, dans la musique moderne.

L'acteur agité, transporté d'une passion qui ne lui permet pas de tout dire, s'interrompt, s'arrête, fait des réticences, durant lesquelles l'orchestre parle pour lui; et ces silences, ainsi remplis, affectent infiniment plus l'auditeur, que si l'acteur disait lui-même tout ce que la musique fait entendre.

Rarement la musique française a su faire usage du récitatif obligé. L'on a tâché d'en donner quel-

que idée dans une scène du *Devin du Village* : c'est un chef-d'œuvre dans le duo de *Lucile*, opéra de M. Grétry.

Il paraît que le public a trouvé qu'une situation vive, ainsi traitée, en devenait plus intéressante. Que ne ferait point le récitatif obligé dans les scènes grandes et pathétiques, si l'on savait en tirer parti ?

§. XIV. PARTITION ; c'est la collection de toutes les parties d'une pièce, par laquelle on voit l'harmonie qu'elles forment entre elles.

§. XV. RÉPÉTITION : essai que l'on fait en particulier, d'une pièce de musique que l'on veut exécuter en public. Les répétitions sont nécessaires pour s'assurer que les copies sont exactes, pour que les acteurs puissent prévoir leurs parties, pour qu'ils se concertent et s'accordent bien ensemble, pour qu'ils saisissent l'esprit de l'ouvrage, et rendent fidèlement ce qu'ils ont à exprimer.

Les répétitions servent au compositeur même pour juger de l'effet de sa pièce, et faire les changemens dont elle peut avoir besoin.

CONCLUSION.

Après avoir considéré L'ART THÉATRAL DRAMATIQUE, sous tous ses rapports, chez les Anciens et les Modernes, et nous être convaincus de son excellence, ainsi que des avantages résultans de ce grand et BEL ART, pour la civilisation et les délices des peuples qui l'ont pratiqué avec succès, CONCLUONS, enfin, par ce témoignage éclatant d'un illustre poëte dramatique:

Le théâtre est ce que l'esprit humain a jamais inventé de plus noble et de plus utile pour former les mœurs et pour les polir: c'est-là le chef-d'œuvre de la société. (VOLT...)

FIN.

TABLE ALPHABÉTIQUE.

N. B Les noms de plusieurs auteurs célèbres notés dans cette table, sont suivis d'un grand nombre de chiffres qui indiquent les traits de leurs ouvrages dont on a fait usage dans ce traité. Le lecteur pourrait, par un rapprochement facile de ces citations éparses, consulter l'ensemble des articles concernant, par exemple, *Aristophane*, *Aristote*, *Boileau*, *Corneille*, *Crebillon*, *Eschile*, *Euripide*, *Homère*, *Horace*, *Molière*, *Plaute*, *Quinault*, *Racine*, *Regnard*, *Sophocle*, *Térence*, *Thespis*, *Voltaire*.

A

Absalon, page 369.
Académie de musique, 516.
Achèvement, 355.
Achille, 34.
Accompagnement, 548.
Acomat, 212, 342, 383.
Acte, 173, 524.
Actes sacramentaux, 103.
Acteur, 312, 574.
Action théâtrale, 132, 273.
Addisson, 254, 422.
Adélaïde, 372.
Admiration, 438.
Ælien, 64.
Æra, 553.
Agamemnon, 373, 394.
Agnition, 243.
Agrippine, 262.
Ajax, 23, 197.
Airs, 553.
Alard, 533.
Alceste, 365, 368.
Alcimadure, 547.
Alcine, 532.
Alcinoüs, 241.
Alcmène, 55.
Allégorie, 405.
Allusion, 403.
Alzire, 138, 179, 245, 411.
Amadis, 152.
Ambitieux, 460.
Ambition, 356.
Amitié, 370, 371.
Amour, page 356, 389.
Amour conjugal, 367.
Amphithéâtre, 10.
Amphitrion, 25, 55, 303.
Amsterdam, 121.
Andrienne, 453.
Andromaque, 164, 208, 212, 362.
Andromède, 515.
Andronicus, 90.
Angélique et Médor, 531.
Anglais (théâtre), 113.
Antigone, 8, 243, 426.
Antistrophe, 424.
Antithèse, 405.
Antonin, 88.
Aparté, 214.
Appareil, 13.
Arcabonne, 533.
Archimime, 82.
Arène, 12.
Argine, 533.

Aria, 387.
Aricie, 309.
Ariette, 553, 554.
Arioste, 385.
Aristide, 544.
Aristophane, 53, 348, 465, 481.
Aristote, 19, 34, 73, 144, 148, 166, 183, 248, 278, 297, 298, 304, 354, 431, 436, 476.
Aristoxène, 196, 544.
Arlequin, 109.
Armide, 212, 365, 500, 533.
Aubignac, 174.
Auguste, 2, 84, 383.
Aulugelle, 18, 25.
Aulularia, 349.
Avocat-Patelin (l'), 461, 464, 484.
Art dramatique, 131.
Astydamas, 325.
Atellanes, 77.
Athalie, 15, 239, 343, 391.
Athénée, 19.
Atrée, 183, 438.
Attius, 53.
Atys, 365.
Avant-scène, 5, 180.
Avare, 166, 251, 350, 452.
Avarice, 349.

B

Bacchantes, 8.
Bacchus, 65.
Bachique, 545.
Baïf, 425.
Baladin, 491.
Ballets lyriques, 528.
—— allégoriques, 529.
—— moraux.
Bajazet, 51, 160, 232, 408.
Baron, acteur, 305, 306, 311, 312.
Basselin, 541.
Bathyle, 84 et suiv.
Beaubourg, 305.
Beltrame, 110.
Benserade, 516.
Bérenice, 232, 263, 362.
Boileau Despréaux, 38, 48, 54, 155, 157, 253, 267, 274, 275, 279, 281, 354, 416.
Bossuet, 300.
Bouchardon, 306.
Bouffon, 492.
Bourgeois-Gentilhomme, 187, 474.
Bravades, 331.
Britannicus, 52, 230, 265.
Brodequin, 31.
Brueys, 461.
Brumoi, 76.
Brutus, 53, 157, 177.
Bucheron, opéra com. 536.
Burrhus, 262.

C

Cadmus, 208.
Cahusac, 520.
Calchas, 394.
Calderon, 103.
Caliachi, 88.
Callot, 462.
Camma, 229.
Campistron, 341.
Campra, 518.
Canevas, 143.
Canidie, 532.
Capitan, 492.

Caractères, 555 et suiv. 451.
Carrousel, 543.
Casaubon, 65.
Cassandre, 462, 516.
Cassiodore, 86.
Catastase, 166.
Catastrophe, 252.
Catherine II, 118.
Catilina, 563.
Cavea, 11.
César, 175 357.
Chant, 548.
Chardin, 33.
Charge, 465.
Cherilus, 35.
Chérubini, 559.
Chinois (théâtre), 124.
Chironomie, 90.
Chœur, 48 49, 56, 552.
Chorége, 14.
Choryphée, 50, 552.
Ciceron, 82.
Cid, 46, 205, 314, 360.
Cinna, 159, 227.
Cléopâtre, 217, 359.
Clytemnestre, 512.
Cœphores, 64.
Combats du cœur, 372.
Comédie, 53, 348, 363, 446, 447, 449, 459, 460, 522. — ballet, 460. — héroïque, 450. — métaphysique, 460.
Comédiens, 487, 489. — italiens, 535.
Comique, 454, 457. — larmoyant, 454. — bas, 475.
Commoi, 48.
Comparaison, 405.
Conclusion, 560.
Confidens, 441.
Contraste, 410.
Contresens, 311.
Convenances, 260.
corneille, 47, 51, 131, 133, 151, 157, 176, 183, 185, 205, 212, 243, 247, 260, 275, 279, 295, 297, 329, 336, 343, 361, 409, 438, 515, 545.
Corpélie, 314, 405.
Costume, 272.
Cothurne, 51.
Coulisse, 12.
Coupe d'opéra, 526.
Coupe de vers, 423.
Couplet, 331, 534, 537.
Coups de théâtre, 315, 321.
Cratès, 53.
Cratinus, 70.
Crébillon, 337, 339, 411, 425, 432.
Cresfonte, 13.
Crispin, 453, 483, 494.
Curion, 7, 11.
Cyclope, 66, 74.

D

Daleyrac, 539.
Dancourt, 488.
Danois (théâtre), 116.
D'Auvergne, 539.
Début, 496.
Décius, 53.
Déclamation, 90, 305, 307, 308, 309, 414.
Délibérations, 326.
Démocrite, 479, 483.
Dénouement, 47, 244.
Destouches, 460, 518.

Détails, 401.
Développemens, 230.
Deuil (comédie du), 480.
Devin du village, 559.
D'Helle, 540.
Dialogue, 204, 213.
Diastarique, 545.
Diction, 397.
Diderot, 177, 380.
Diomède, 19.
Dithyrambique, 545.
Divertissemens lyriques, 528.
Divertissemens comiques, 534.
Docteur, 111.
Donat, 70, 156.
Double, 496.
Drame, 57, 144, 507.
Dryden, 253.
Dubos, 28, 223, 394.
Duché, 556.
Duni, 539.
Duc de Foix, 138.
Duo, 511, 541, 554.
Durand, 469.

E

Ecole (l') des Maris, 483.
Egérie, 532.
Electre, 8, 372, 411.
Elisabeth, 118.
Encosmiasque, 545.
Enée, 237.
Enfant prodigue, 455.
Entr'acte, 178.
Entrée, 518.
Entre-scène, 187.
Epicharmus, 53.
Epilogue, 166.
Episode, 49, 161, 523.
Epitase, 156.
Epopée, 42, 142.
Ercole Amante, 516.
Eriphile, 245.
Erotique, 345.
Espagnol, 100.
Esprit, 294.
Esuchastique, 545.
Etéocle, 179.
Euménides, 20, 64.
Euripide, 8, 20, 36, 74, 244.
Europe galante, 518, 530.
Eusthatius, 75.
Exclamation, 414.
Exode, 60.
Exodiaire, 60, 61.
Exposition, 157 et suiv.

F

Fable, 148.
Fâcheux, 164.
Fanatisme, 136.
Farce, 461.
Favart, 540.
Favor, 83.
Fée, féerie, 532.
Femmes Savantes (les), 472.
Festus, 18.
Fêtes de l'amour, 506, 530.
Ficoronius, 30.
Figurans, 526.
Figures de style, 401.
Florent V, 121.
Fontenelle, 235, 411, 493.
Fragmens lyriques, 523.
Français, 94.

G

Galuppi, 118.
Garnier, 425.
Garrick, 86.
Genre comique, 471.
Geoffroi, moine, 445.
George-Dandin, 459.
Germanique (théâtre), 114.
Gloriane, 532.
Gradation d'intérêt, 224.
Granacci, 543.
Grange-Chancel, 562.
Gresset, 184.
Grétry, 539, 559.
Grex, 224.
Grondeur, 452.
Groupe, 486.
Guillaume-de-Loris, 464.
Guillen, 279.

H

Hærile, 19.
Haine, 356.
Hannsachs, 114.
Héraclius, 59.
Hercule, 23.
Hermione, 218, 233.
Hippolyte, 23.
Histrion, 79.
Holberg, 116.
Hollandais (théâtre), 119.
Homère, 34, 36, 41, 43, 235, 315, 336, 410, 467.
Hoolf, 124.
Horace, 19, 58, 59, 77, 141, 174, 183, 303, 381, 386, 415.
Horaces (les), 68, 73, 77, 133, 183, 219, 309.
Horreur, 437.
Hypate, 544.
Hypatoïde, 544.
Hyppolite et Aricie, 519.

I

Idylle, 69.
Iliade, 36, 43, 235.
Illusion, 299.
— comique, 492.
Imagination, 292.
Imprécations, 334.
Incas, 549.
Incident, 323.
Indes galantes, 519, 549.
Indien (théâtre), 128.
Inès, 245, 318.
Intérêt, 216, 222.
Intermède, 193.
Interrogation, 408.
Intrigue, 47, 235, 237.
Iphigénie, 150, 161, 164, 171, 240, 245, 300, 373, 375.
Ironie, 409.
Irrésolu, 251.
Isabelle, 462.
Isis, 366.
Issé, 518.
Italien, 107.

J

Japonais (théâtre), 125.
Jean-de-Méun, 464.
Jephté, 553.
Jeu de théâtre, 484.
Jodelle, 425, 426.
Johson, 113.
Jonglerie, 490.
Jongleurs, 489.
Joseph, 94.
Joueur, 452.
Joutes, 543.
Jupiter, 96.

L

Labbe, 30.
Labruyère, 250.
Lachaussée, 456.
Ladislas, 218.
Lafosse, 368.
Lamotte, 134, 161, 177, 529.
Lazzi, 486.
Léandre, 462.
Lebossu, 237.
Legrand, 488.
Lélio, 113, 483.
Lesage, 534.
Lesueur, 539.
Libérius, 82.
Linus, 41.
Litote ou diminution, 407.
Logistille, 532, 533.
Longe-Pierre, 185.
Lopès de Véga, 103.
Louis XIV, 543.
Lucien, 20, 86.
Lucile, 557.
Lucilius, 75.
Lucrèce, 433.
Lully, 516, 517, 550.
Lycurgue, 63.

M

Machines surnaturelles, 302, 389.
Machines de théâtre, 16.
Magiciens, 395.
Mahomet, 136, 164, 357.
Mairet, 426.
Maison, 19.
Mallona, 61.
Mancinius, 7.
Mandane, 509.
Manlius, 368.
Manto, 532, 533.
Marcellus, 7.
Maréchal, opéra com. 536.
Masque, 18, 72.
Mascarade, 543.
Matamore, 492.
Maurice, 533.
Maximes, 382.
Médée, 81, 185, 365, 552, 559.
Méhul, 494.
Mélodie, 544.
Mélodrame, 470.
Mélopée, 92, 544, 545.
Ménager (le), 350.
Menandre, 454, 480.
Ménardière, 214.

Ménechmes, 25, 55.
Mercure, 52, 96.
Merlin, 494.
Mérope, 138, 150, 159, 212, 506, 507.
Merveilleux, 389.
Mésoïde, 545.
Métaphore, 402.
Métonymie, 405.
Mezétin, 112.
Mimes, 80.
Misantrope, 58, 162, 296, 550, 551, 452.
Mithridate, 51, 234, 245, 255, 263, 271, 342, 408.
Modes, 545.
Mœurs, 296.
Molière, 25, 131, 213, 251, 261, 265, 322, 349, 352, 380, 404, 413, 448, 449, 458, 459, 462, 466, 473, 474, 476, 486, 488.
Monet, 535.
Mondonville, 547.
Monodie, 196.
Monologue, 195, 198.
Monsigni, 539.
Montaigne, 422.
Mont-Fleury, 488.
Morale, 379.
Moralité, 377.
Moralités, 94.
Moyens dramatiques, 291.
Musiciens célèbres, 518, 539.
Musique, 504, 546.
Mystères, 94, 97.

N

Nadal, 313.
Nanine, 455.
Narcisse, 337, 382.
Néophron, 19.
Néron, 17, 61, 85, 87, 230, 262.
Nestor, 23.
Nétoïde, 545.
Nicomède, 220, 439.
Niobé, 23.
Nœud de l'intrigue, 45, 226.
Nonius, 553.
Nuances, 577.

O

Octavie, 52.
Odyssée, 43.
Œdipe, 15, 137, 150, 161, 242, 428, 434.
OEschile, 19, 20, 31, 35, 37, 42, 48, 53, 58, 68, 161, 303.
Oracle, 394.
Orchestre, 1, 9.
Opéra, 499, 514, 516.
Opéra comique, 533, 535, 536, 538.
Oreste, 218, 241.
Orestiade, 64.
Orosmane, 309.
Orphée, 41, 95, 515.
Othon, 159, 160.
Ovide, 13, 81, 354.
Ouverture, 549.

P

Pacichelli, 30.
Palliatæ, 52.
Panard, 538.
Pandionide, 53.
Pantalon, 111.
Pantomime, 83, 88.
Parade, 462.
Parodie, 466.
Parodos, 48.
Parterre, 12.
Parties du drame, 173.
Partition, 559.
Pas, danse, 549.
Passions, 352, 353.
Pastorale, 69, 522.
Pathétique, 327, 387.
Pauline, 392.
Pausanias, 20.
Pélerins, 98.
Pénélope, 311.
Péri, 532, 533.
Péripétie, 242, 252.
Périphrase, 408.
Perrin, 515.
Persan (théâtre), 129.
Personnages allégoriques, 392.
Personnages principaux, 440.
Pertharite, 368.
Péruvien (théâtre), 130.
Phèdre, 18, 311.
Phèdre, tragédie, 50, 239, 294, 301, 437.
Phéniciennes, 8.
Philidor, 539.
Philoctète, 244, 410.
Philosophie, 381,
Philostrate, 35.
Phonasques, 114.
Phormis, 53.
Phryuicus, 19, 33, 53.
Pièces de caractère, 451.
Pièces d'intrigue, 452.
—— de sentimens, 453.
—— de théâtre, 143.
Pierrot, 112.
Pitié, 39, 429, 433, 435.
Plaisanterie, 484.
Plan, 143.
Planipèdes, 89.
Platée, 547.
Platon, 71, 248.
Plaute, 54, 153, 348, 453, 465.
Pluton, 367.
Podium, 11.
Poëme dram. 140, 503, 535.
Poëtes, 518.
Poétique, 414.
Poétiques célèbres, 416.
Polichinelle, 112.
Policucte, 202, 247.
Pollux, 16, 18, 20, 24.
Polus, 25.
Pompée, 7.
Porpora, 558.
Poureeaugnac, 462.
Pradon, 347.
Précieuses ridicules (les), 42.
Prætextatæ, 52.
Préville, 480.
Prologue, 151.
Propatiques, 79.
Proscenium, 1, 5, 9.
Prose, 537.
Prosopopée, 409.
Protase, 154.
Protatiques (acteurs), 79.
Proverbe, 469.
Prudence, 28.
Publius Syrus, 82.
Pulpitum, 1, 5, 9.
Pygmalion, 471.
Pylade, 84, 571.

Q

Quadrille, 543.
Quatuor, 541, 556.
Quinault, 152, 208, 253, 365, 502, 516, 531, 533.
Quinque, 556.
Quintilien, 35, 65.

R

Racine, 51, 164, 170, 171, 186, 208, 209, 226, 230, 261, 262, 277, 294, 295, 297, 300, 303, 311, 328, 332, 337, 342, 344, 360, 361, 364, 386, 388, 391, 399, 406, 409, 411, 417, 422, 442, 465.
Rameau, 519, 547.
Récit, 167, 171, 294.
Récitatif, 508, 556.
—— obligé, 558.
Reconnaissance, 240, 251.
Refrain, 542.
Règles dramatiques, 256, 258.
Regnard, 25, 522, 480, 483.
Régulus, 347.
Répétition, 407, 559.
Représentation, 256.
—— à la muette, 541.
Réticence, 406.
Rhadamiste, 309, 337, 372.
Rhintonæ, 60.
Riccoboni, 321, 322, 462.
Ridicule, 476.
Rime, 421.
Rire théâtral, 479.
Rodogune, 15, 217, 245.
Rodrigue, 219.
Roland, 331, 365, 533.
Rôle, 496.
—— à manteau, 453.
Roman, 148.
Romance, 542.
Rosins Callus, 19.
Rotrou, 424, 425.
Rousseau de Genève, 471, 526.
Roy, 519.
Russe (théâtre), 116.

S

Salle de spectacle, 131.
Sannions, 90.
Sapho, 388.
Satire dramatique, 76.
Satirique (poëme), 65, 67, 74.
Satiri, 76.
Satyres, 72.
Savaron, 30.
Saumaise, 553.
Scaliger, 154, 198.
Scapin, 110, 453.
Scaramouche, 110.
Scarron, 463, 468.
Scaurus, 7.
Scène, 1, 4, 5, 7, 8, 71, 181, 182, 183.
Scène double, 187.
Scènes épisodiques, 487.
—— de valets, 494.
Sedaine, 540.

Sémiramis, 136, 161, 164, 358, 390.
Sénat, 62.
Sénèque, 52, 86, 386.
Sentence, 383.
Sentimens (pièces de), 453.
Servante-Maîtresse, 359.
Sganarelle, 459, 483.
Shakespear, 113, 183, 277, 432.
Silenee, 311.
Simplicité, 290, 316.
Situation, 312, 313.
Socrate, 54, 248.
Soliloque, 194.
Songe, 390.
Sophocle, 8, 36, 58, 183, 243, 244, 388, 437.
Sophonisbe, 138, 426.
Sophron, 80.
Sosie, 55.
Sotties, 99.
Soubrette, 495.
Souffleur, 497.
Sourdeau, 516.
Spectacles scéniques, 426.
Spectacle des beaux arts, par Lacombe, 194, 501 et suiv.
Spectre, 318.
Spencer, 532.
Stances, 424.
Stataria, 78, 462.
Statilius, 11.
Stilicon, 228.
Strasimon, 48.
Strophe, 225.
Style, 397 et suiv.
Subalternes, 441, 443.
Sublime, 385.
Suétone, 17, 78.
Suidas, 19, 416.
Sujet, 147.
Suivante, 495.
Surprise (la), 481.
Suspension, 406.
Sylphes, 533.
Systatique, 545.

T

Tabernariæ, 60, 462, 464.
Tableaux, 300.
Tacite, 300.
Tancrède, 135, 140.
Tartaglia, 113.
Tartuffe, 234, 350, 473.
Térence, 25, 54, 182, 548, 453, 480.
Terreur, 451.
Tétralogie, 62.
Thamiris, 24.
Théano, 553.
Théâtres des Anciens, 1.
Théâtres des modernes, 93 et suiv.
Thébaïde, 425.
Thémistocle, 14.
Théramène, 26.
Thespis, 18, 33, 35, 48, 68, 63.
Tibère, 61, 87.
Tibule, 549.
Tirades, 330.
Tite-Live, 2, 90.
Titon, 547.
Toile, 5, 13.
Tournois, 545.
Traëtta, 119.
Tragédie, 32, 42, 48, 426, 520.

Tragédie-ballet, 446.
—— de piété, 445.
Tragicomédie, 445.
Tragique bourgeois, 443, 454.
Tragiques, 6, 428.
Trajan, 11, 87.
Trilogie, 71.
Trio, 541, 554.
Tristan, 391.
Tropes, 401.
Troubadours, 488.
Tutoiement, 261.

U

Ulysse, 241.
Unité d'action, 276, 283.
—— de temps, 278, 287.
—— d'intérêt, 222.
Unité de dessein, 285.
Unités, 158, 275.
Urgande, 533.

V

Vadé, 538.
Valets, 494.
Vaudeville, 536, 541.
Velsen, 121.
Vérité, 271.
Vers, 416.
Vers blancs, 423.
Versification, 418.
Vespasien, 11, 83.
Vis comica, 477.
Virgile, 39, 235, 237, 393.
Visorium, 10.
Vitruve, 181.
Voltaire, 15, 51, 131, 132, 134, 137, 164, 175, 185, 210, 216, 263, 300, 317, 329, 332, 337, 361, 389, 406, 409, 411, 412, 416, 417, 422, 423, 427, 439, 440, 443, 448, 451, 455 457, 500, 520.
Vondel, 120.
Vossius, 78, 154, 174.
Vrai (le), 267.
Vraisemblable (le), 268.
Vraisemblance, 270.

Z

Zaïre, 138, 309.
Zanni, 116.
Zélindor, 533.
Zoraïde, 533.

FIN DE LA TABLE ALPHABÉTIQUE.

ERRATA.

Page 8, ligne 1, que ce, *lisez :* que ce que.
17, —— 30, postecenium, *lisez* proscenium.
25, —— dernière, di, *lisez :* dis-
33, —— 11 et 12, se lassèrent-ils à la fin de ces éloges, *lisez :* se lassèrent-ils, à la fin, de ces éloges.
75, —— 27, pay, *lisez :* pays
79, chapitre III, *lisez :* chapitre VII.
87, à la fin de la ligne 25, *retranchez* et.
89, ligne 15, *retranchez* jamais.
123, —— 18, auchemar, *lisez :* cauchemar.
216, chapitre II, *lisez :* chapitre IV.
280, ligne 27, avec la, *lisez :* avec soi.
286, —— 21, envoi, *lisez :* envoie.
427, —— 20, prent, *lisez :* prend.
430, —— 6, où, *lisez :* ou.